A Very Short Introduction

牛津通识读本

浪漫主义

Romanticism

[美国] 迈克尔·费伯 / 著
翟红梅 / 译

译林出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

A Very Short Introduction

牛 津 通 识 读 本

浪漫主义

Romanticism

[美国] 迈克尔·费伯 / 著

翟红梅 / 译

译林出版社

Copyright © Michael Ferber, 2010
Romanticism was originally published in English in 2010.
This Bilingual Edition is published by arrangement with Oxford University Press
and is for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong SAR,
Macau SAR and Taiwan, and may not be bought for export therefrom.
Chinese and English edition copyright © 2019 by Yilin Press, Ltd

著作权合同登记号　图字：10-2013-27号

版权信息

书　　名　浪漫主义

作　　者　（美）迈克尔·费伯（Michael Ferber）

责任编辑　何本国

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-7609-7

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS

序言
前言
致谢
第一章　“浪漫主义”的含义
第二章　情感主义
第三章　诗人
第四章　宗教、哲学和科学
第五章　浪漫主义社会愿景
第六章　艺术
人名附录
注释

序言

陆建德

中国现代文学的重要源头之一是始于晚清的世界文学译介。域外文学的引进推动了社会转型，比如拜伦《哀希腊》的好几种名家译文无异于清末民初警醒国民的号角。鲁迅“别求新声于异邦”，他的《摩罗诗力说》（1907，署名令飞）分两次发表于1908年2月、3月《河南》月刊第二、第三号，虽用文言写成，却是现代文学批评和“革新之潮”的滥觞。文中所谓的“摩罗诗派”系英国桂冠诗人骚塞在1821年的发明，原文为“the Satanic School”（一般译作“撒旦诗派”），专指拜伦等年轻浪漫派诗人。鲁迅颠覆了骚塞的本意，使“摩罗宗”成为欧洲浪漫主义时期“争天拒俗”的英雄别号。这派人物刚健勇进，荡涤伪饰陋习：“其力如巨涛，直薄旧社会之柱石。余波流衍，入俄则起国民诗人普式庚，至波兰则作报复诗人密克威支，入匈牙利则觉爱国诗人裴象飞；其他宗徒，不胜具道。”[1]鲁迅介绍他们的生平事迹，以期读者“聆热诚之声而顿觉”，“同怀热诚而互契”。可以说，《摩罗诗力说》是中国第一篇概述欧洲浪漫主义文学的长文，字里行间处处凝聚了鲁迅振兴故国社会和文化的热望，其材料或来源于明治时代的日本，但是贯穿始终的文气，无疑属于“立意在反抗”的作者。鲁迅引欧洲的先觉者为同道，他笔下的拜伦“所遇常抗，所向必动，贵力而尚强，尊己而好战，其战复不如野兽，为独立自由人道也”。这些文字何尝不可用作鲁迅自己一生的写照？

以鲁迅为代表的中国现代文学杰出代表，基本上都有丰富的翻译外国文学的经历，而翻译、借鉴的目的，不外乎革故鼎新。在欧美浪漫主义运动中，不乏有志于复兴民谣或为民族独立而战的诗人、作家，德国的民族统一意识也在外人的关心下产生于这一时期，[2]但是概而言之，浪漫派有着世界主义的胸襟，绝无排外仇外之心，故而也非常热衷于翻译事业，如德国浪漫主义先锋奥古斯特·威廉·施莱格尔堪称最为出色的莎士比亚德文译者，他还是梵语研究的奠基人之一。

精确界说浪漫主义，几乎是不可能的。早在1924年，美国学者洛夫乔伊就写了《论诸种浪漫主义的区别》，指出该词意义过于驳杂，不妨弃用。这篇文章收入影响很大的《英国浪漫派诗人：当代批评论文》（1960年初版），编选者艾勃拉姆斯将它列为首篇。1936年，弗·雷·利维斯的《重新评价：英诗的传统与发展》出版，当时还在伦敦大学执教的莱内·韦勒克致信利维斯主编的《细察》杂志，批评这部著作对“浪漫主义哲学”、“浪漫主义世界观”有所忽略。这封信引发了20世纪英国文学批评史上值得关注的一场争论。现在看来，韦勒克当年归纳出来的几个浪漫主义特征未必可靠，但是类似的尝试多年来未曾中断，这本“牛津通识读本”系列的《浪漫主义》即为晚近的尝试之一。

作者迈克尔·费伯为我们呈现了丰富多元的欧洲浪漫主义图景，他避免做出笼统、齐整的结论，但是又认为，要回答“谁是浪漫主义者”这个问题，人们都报得出一些名字，那么产生于“18世纪晚期、兴盛于19世纪”的浪漫主义运动究竟有哪些共同之处，毕竟还是可以描述的。专治浪漫主义的学者一般都会给自己的领域划出一个大致的时段，比如玛里琳·巴特勒的《浪漫派、叛逆者及反动派》主要考察1760—1830年之间的70年。但是1760年或比较宽泛的“18世纪晚期”究竟是否可以视为分界线，还是见仁见智的。历史其实没有突兀的分水岭，时代的分期大都夹带着划分者的私见。比如英国典型的浪漫主义画家透纳最喜爱的诗篇不是同时代的作品，而是詹姆斯·汤姆森创作于1720年代的长诗《四季》，而拜伦的讽刺艺术来源于新古典主义诗人蒲柏以及更早的德莱顿。

这本《浪漫主义》视野宽阔，作者不仅将普希金、歌德、席勒、雨果以及大西洋彼岸的爱默生、爱伦·坡一并纳入评述的范围，还探讨了“艺术的浪漫主义体系”。对于中国读者而言，书中关于音乐（包括歌剧、宗教剧、芭蕾舞剧和歌曲）和绘画的内容是特别有帮助的。我国大学里外国语言文学院（系）的学生，知识结构往往受到国界、语种的局限，注意力一般集中于文字作品，艺术方面的常识、修养还比较欠缺。将柏辽兹的音乐和德拉克洛瓦的绘画置于浪漫主义的背景下来欣赏，岂非一大乐事！

近数十年来，随着性别平等意识的增强，女性作家、诗人越来越受重视。乔纳森·华兹华斯和杰西卡·华兹华斯编辑的《新企鹅浪漫主义诗歌》（2001）只选英国诗歌，有近20位女性诗人的作品入选，超出了普通读者的预期。《浪漫主义》有一节专谈女诗人，这是以往的文学史所罕见的。古希腊女诗人萨福享有盛名，但是柯丽娜在我国就鲜有介绍。斯塔尔夫人就创作过小说《柯丽娜，或意大利》（1807），好几位浪漫主义时期的英国女诗人也写过柯丽娜的故事。本书第八幅插图就是法国画家弗朗索瓦·热拉尔的油画《柯丽娜在米塞诺角》。迈克尔·费伯突出了这位传说中古代女诗人的地位，是时代风气使然，但在上世纪80年代初出版的《中国大百科全书·外国文学》卷中，未见任何关于柯丽娜的记载。回顾历史，不免要为一些被埋没的女性天才鸣冤。华兹华斯的妹妹多萝茜惯于抹去自我，她的日志为浪漫主义诗歌研究留下重要史料，但是她自己也私下写诗，从未想到发表。人们只是在她去世后整理她的笔记本时才发现，这位因华兹华斯题献给她的诗作而不朽的女性自己也极有诗才。

我相信，这本《浪漫主义》能让广大文学爱好者感受到新观念的吹拂和阅读的乐趣。

2018年12月5日

献给露西

前言

什么是浪漫主义？这很难回答，我们会在第一章感受到这一点。人们很容易将这一问题简化为：谁是浪漫主义者？这似乎有明确的答案。他们无疑包括华兹华斯、拜伦、雪莱和济慈等英国诗人；雨果、拉马丁、缪塞和奈瓦尔等法国诗人；普及推广“浪漫”一词的法裔瑞士人斯塔尔夫人；年轻的歌德和席勒、施莱格尔兄弟、哲学家谢林、诗人荷尔德林和诺瓦利斯等德国人；波兰的密茨凯维奇；俄罗斯的普希金；作曲家舒曼、肖邦、李斯特、柏辽兹、瓦格纳和某些时期的贝多芬和舒伯特；画家透纳、德拉克洛瓦和弗里德里希；美国则有爱默生、梭罗、富勒、梅尔维尔、坡、狄金森和惠特曼。这个简短但易于扩展的名单就已经包含了多位19世纪最伟大的创作天才，他们在21世纪仍然受人敬佩甚至备受推崇。大多数人在谈论浪漫主义时其实就是在谈论这些人，或者是把他们当作评价他人的标准。尽管几乎名单上的每一个人的浪漫主义身份都曾遭受过至少一位性情乖戾的学者的质疑，但把这些人列在同一份名单上作为最近似的答案并不会引发什么争议。

我们可以暂时放下这个问题，去简短介绍上述这些非凡人物和他们的作品。但是，本书读者值得尝试回答更有难度的问题，去了解所有这些风云人物在观念、信仰、承诺、趣味等方面有何共同之处，并了解他们的作品有何种共同特质。归根结底，我们为什么起初会达成共识，将这些艺术家和思想家们称为“浪漫主义者”？把他们列在同一份名单上，只是回避了这个问题。因此，本书将尝试对这一18世纪晚期产生、19世纪中叶勃兴于欧美的运动进行概述，若它真的只是一个运动而非数个运动的话。

本书拟从若干角度对浪漫主义进行研究，不论采取哪种方法，只是去力图寻求共同特征。

尽管如此，我们应该始终牢记这一天才名单。若立刻贸然做一概括，那么可以说，浪漫主义推崇天才和独特个性，因此注定会是多种多样、离奇古怪的。若再次贸然概括的话，浪漫主义在面对“生活”或“经验”或布莱克所谓的“细枝末节”时，对推论性理性的使用范围充满警惕。考虑到本书所提供范畴的适应范围和适切性，即使是浪漫主义最具“代表性”的人物棘手的特质，也提醒我们要避免任何整齐划一、简单或过于抽象深奥的结论。

致谢

苏珊·阿诺德、马丁·麦肯锡和威廉·斯特洛普审阅了本书的全部或大部分内容，并提出了诸多有益建议，在此深表感谢。

第一章　“浪漫主义”的含义

我无法将我对“浪漫”一词的阐释寄给你，因为那将长达125页。

——弗里德里希·施莱格尔1793年在给兄长威廉的信中如此写道

至少自19世纪20年代以降，浪漫主义的定义已在学术界和新闻界经历了广受关注、热度突降、小修小补、重见天日、遭人模仿、被人遗弃、东山再起，最终尘埃落定，又从死亡边缘涅槃重生的无限循环。才智过人的历史学家A.O.洛夫乔伊在1924年的经典之作《论诸种浪漫主义的区别》一文中声称“浪漫主义”（Romanticism）一词意义如此驳杂，以致其自身已失去意义。他迫切要求我们放弃这一词语，或者起码像他的文章标题那样，使用这一词语的复数形式。他对三个早已习惯于使用“浪漫主义”这一术语的文学流派或文学运动进行了研究，一个英国的，一个德国的，一个法国的，却发现这三者没有任何共同特征。虽然洛夫乔伊非常具有影响力，但是相较于追随者来说，他却招来了更多的驳复。“浪漫主义”一词不仅一如既往地存在于中小学和大学的课程名称和教科书的书名中，也顽强地扎根在日常对话中。还没能摆脱它——这是洛夫乔伊自己也含蓄承认的事实，因为将一个物质名词变为可数名词，将“浪漫主义”变为“诸种浪漫主义”，就是要从后门承认他已从前门挥手赶走了的东西。现在，我们来细数有多少种浪漫主义，但是我们又如何知道什么才算是浪漫主义呢？很多人认为，也许我们最好学着接受这一词语，接受它的单数形式。

1824年，恰好在洛夫乔伊发表《论诸种浪漫主义的区别》一个世纪前，埃米尔·德尚已被巴黎期刊界和咖啡馆的温室世界里那喧闹而又永无止境的争论弄得疲惫不堪。他在《法兰西缪斯》中写道：“人们频繁地给浪漫主义下定义，一切已然变得相当混乱，不需要我作任何新的尝试再将这一局面越搅越乱。”1836年，阿尔弗雷德·德·缪塞，一个现今几乎无人会质疑其浪漫主义者身份的人，在《杜比和科托奈通信录》中（正如洛夫乔伊指出的）对法国过去十年许多种相互矛盾的使用该术语的情况作了令人愉悦的调查。近来，“浪漫主义”一词的研究取得巨大进展，尤其是将其与“古典主义”（classicism）作了对比解读。缪塞的主人公杜比和科托奈受到启发，开始去探本溯源，去阅读他们所能找到的一切材料。“起初大概有两年的时间，我们认为，就写作而言，浪漫主义只适用于戏剧，认为浪漫剧和古典剧的区别在于它摒弃了三一律。”三一律指的是要在一天、一地完成一事，几乎所有的古代和新古典主义戏剧均遵循这一原则。很快，他们就被纠正了。“不料，突然有人告诉我们（我想是在1828年），诗歌有浪漫主义和古典主义之分、小说有浪漫主义和古典主义之别、颂歌也有浪漫主义和古典主义之异。”此后，他们就枕席难安了。然后，他们阅读了一名权威作家写的序言。“序言非常明确地指出，

浪漫主义无非是荒唐和严肃、怪诞和恐怖、滑稽和可憎的结合体。若您愿意换一种说法，那就是喜剧和悲剧的结合体。”他们对这种说法很是满意，这之后，便能安然入睡了。然后，科托奈带来一些阿里斯托芬的戏剧，他们就得出结论，认为这个将任何事情都能写进剧本的古希腊喜剧作家一定是个浪漫主义者！这之后，他们对“浪漫主义”这一词语本身产生了兴趣，觉得它十分优美。“它很像‘罗马’（Rome）、‘罗马人’（Roman）、‘罗曼史’（Romance）和‘罗马风格’（Romanesque）等词，也许它和‘罗马风格’一词的含义一样”——但事实证明这也是无稽之谈。当他们得知斯塔尔夫人在《论德国》一书中将浪漫主义介绍到法国之时，其中一人宣称道：“我想这就是我们所要寻找的。浪漫主义就是德国诗歌。”但之后，随着阅读的深入，他们发现应该将英国诗歌包括进来，也应该将西班牙诗歌包含到浪漫主义中来。很快，他们又迷失方向。他们设法找到另外几个定义。直到1832年，他们才认为浪漫主义一定是一种哲学体系或政治经济学体系。之后，“从1833年到1834年，我们以为浪漫主义就是不刮胡子，穿着大翻领、浆得很板的背心，不修边幅”。然后，一个学者告诉他们，

> 浪漫主义是哭泣的星；是叹息的风、寒冷的夜、飞翔的鸟、芳香的花；浪漫主义是清新的溪流、销魂摄魄的狂喜、棕榈树旁的水井，是玫瑰色的希望及其无穷的爱人，是天使和珍珠，是垂柳的白衣裙……

这些“胡言乱语”让他们更加困惑，经过进一步研究后，他们得出结论：浪漫主义就是“滥用一堆形容词”。

要简短介绍法国浪漫主义，我们不如跟随以下这一令人悲喜交加的研究去寻求答案。举例来说，那篇“由某位权威作家撰写的序言”反复论及怪诞滑稽与崇高优美的对照原则，那就是浪漫主义核心人物维克多·雨果为剧本《克伦威尔》（1827）所作的序言，如果当时浪漫主义有核心人物的话。然而，我们可能没有发现在这一长串定义中，除去该学者的诗意表述外，所有的定义均为简短的公式化介绍，均只指出了所有浪漫主义相关表述的共同之处。这就是洛夫乔伊所公开指责的该公式的缺失所在。但是，没有法律规定定义必须指出共同之处，或者必须像一个短语或句子那样简明扼要。这里有一种更为灵活的定义方式，或许能在这里对我们有所裨益。但是，这种方式可能会让那些像杜比和科托奈一样想要梳理各种概念的人们感到失望。在正式对浪漫主义下定义之前，我们将先探讨这两位研究者无意间涉足的一个问题，即英文中的“浪漫主义”一词与“罗马”“罗马人”“罗曼史”“罗马风格”一系列词语的相似之处。严格说来，这些词语并不能为我们提供浪漫主义的确切含义，但是研究这些词语之间的关系至少能让我们知晓为何最终是“浪漫主义”一词成为了这一文学潮流的名称。

追根溯源，“浪漫”一词源于拉丁语中的Roma，意为“罗马城”。这可算是词源学的一桩奇事，因为数世纪以来，古罗马人给人留下的普遍印象无疑是，他们是最不浪漫的民族。如今，意大利的旅游业很大一部分

归功于罗马的“浪漫之都”城市形象。然而，纵观整个文化历史，具有绝妙讽刺意味的是，如今一些我们所谓的浪漫主义作家（和画家）独具特色的创作主题实际上不过是古罗马城的遗迹。这些主题思想在一些文学作品，如夏多布里昂的《勒内》（1802）、奥古斯特·威廉·冯·施莱格尔的《罗马：挽歌》（1805）、斯塔尔夫人的《柯丽娜》（1807）、拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》第四章（1812）、拉马丁的《自由，或罗马一夜》（1822）当中均有所体现。

中世纪时，该词的词源学意义发生了奇特的转向。从形容词Romanus派生出第二个形容词Romanicus，而后，又派生出意为“以罗马人的方式”的副词Romanice，该副词未能在书面语中得到查证。罗马–高卢的拉丁语使用者会将romanice发成类似于romanish、romansh、romants或romaunts的发音。那时，法兰克人早已征服高卢地区并将其纳入法兰克王国，即“法国”，但他们却说着一种类似德语和荷兰语的日耳曼语，所以romants（有romauns、romaunz、romance等多种写法）一词就被用来区分罗马–高卢地区的罗马语或拉丁语与其征服者所使用的法兰克语或“法语”。当然，法兰克人最终放弃了其母语而改说罗马语（romauns）。至此，“法语”一词的词源从法兰克荷兰语转换成现在我们所说的“古法语”，一种由法国通用的拉丁语发展起来的语言。然而，romauns一词保留了下来，用于区分拉丁语口语或方言与宗教、法律中所使用的拉丁语。后者较前者更为古老，且几乎已被固定下来。（Romance一词仍然用来指称拉丁语的所有派生语言：法语、意大利语、西班牙语、葡萄牙语、罗马尼亚语及其他语言。）



图1　J.M.W.透纳，《月光下的罗马竞技场》（1819）。浪漫主义作家和画家喜欢的主题之一是罗马废墟或任何古代建筑的废墟，特别是月光下的废墟

Romauns一词也被用于指称以高卢–罗马语（古法语）书写的任何作品，甚至在这种语言被改称为“法语”之后，仍用于指称用该种语言写就的特定类型的文学作品，即我们今日仍称的“传奇故事”，那些关于骑士、魔法、爱情的传说，尤其是亚瑟王及其圆桌骑士的传说。这些传奇故事是小说的前身，法语中的“小说”一词先是演变成romant，然后变成

roman。德语、俄语和其他语言都借用了法语中的“小说”一词，英语则借用了意大利语novella，即“新（故事）”，并对“传奇故事”的范围进行了限定，起初用来指称原创的中世纪作品，之后指称取材相似的作品，如斯宾塞的《仙后》（1590—1596），最终指称一种特定类型的小说，如司各特的《艾凡赫》（1819）、霍桑的《福谷传奇》（1852），或是今日的“浪漫爱情小说”。传奇故事作为一种文学体裁，首先是在英国，而且尤其是在英国，再次被发现并大受褒奖，这确实成为浪漫主义兴起时期的标志之一。理查德·赫德的《关于骑士精神与传奇文学的书简》（1762）唤起了文学界对中世纪和文艺复兴时期文学的再次关注。不久，涌现出诸多效仿该作的诗歌作品，如拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》前两章（1812）、摩尔的《拉拉·鲁克：一个东方人的浪漫史》（1817）及济慈的《恩底弥翁：一个诗人的罗曼史》（1818）。

法语中的romant或roman派生出romantesque和romanesque等多个形容词，后者现应用于建筑史，指称哥特式建筑风格之前的风格。到了17世纪，法语中出现romantique一词，英语中出现romantick一词。但是，直到18世纪中叶，这两个词语才得以流行起来，这主要缘于詹姆斯·汤姆森的诗歌《四季》（1726—1746）的巨大影响。该诗一经发表，几乎立即被译成各种主要欧洲语言；在诗歌中，我们能够发现以下表达：“浪漫的山峦”“浪漫的景色”，还有云朵“卷成浪漫的形状”。18世纪60年代，德国出现romantisch一词；法国则使用romantique一词，有时用来指称某些文学的某些类型，如小托马斯·沃顿在其《浪漫小说》（1774）一书中的用法。

18世纪90年代，施莱格尔两兄弟，即弗里德里希和奥古斯特，以及他们的圈内人开始撰写浪漫主义诗歌相关著作。他们注意到romauns作为专业术语的旧时用法不同于“拉丁语”中的用法，因为“浪漫主义”文学的一个最初意义就是作为“古典主义”文学，即希腊和拉丁文学的对照物出现的。施莱格尔兄弟中，弗里德里希更加精于理论研究，他通常不将“浪漫主义”作为一个时期的术语使用。他否认自己将“浪漫主义”与“现代”等同起来，因为他认识到一些同时代的作家属于古典风格；相反，“我在老一辈的近代作家中寻求和发现浪漫主义，”他写道，“在莎士比亚和塞万提斯的作品中，在意大利诗歌中，在那个骑士文学、爱情小说和寓言故事盛行的时代里；这个现象和这个词语本身就是从那个时代衍生出来的”（《诗歌漫谈》，1800）。然而，在他的圈子里，“浪漫主义”一词几乎等同于“现代”或者“基督教”，含义与“古代”相反；而有时，它的含义会缩小为“小说”，该词语与Roman相关，意为“新颖”或“新奇”，小说正在变成一种典型的现代文体。

于是，作为一个文学思潮术语，“浪漫主义”在一二十年之内，在整个欧洲得到广泛接受并且引发了热烈的争论。但是，值得铭记的是，虽然被后代贴上了“浪漫主义”这一永久去除不掉的标签，在英国，不论是那个同时代的“湖畔派”诗人（华兹华斯、柯勒律治、骚塞、兰姆）还是下一代的浪漫主义诗人（拜伦、雪莱、济慈、亨特）或是其他人，他们当时并不自称为浪漫主义者。整个欧洲大陆文学圈，甚至在施莱格尔圈

子中情况也是如此：如果只将目光局限于那些自称为“浪漫主义者”的作家、画家和音乐家身上，我们将会一无所获。然而，我们要特别感谢斯塔尔夫人《论德国》（1813）一书，书中不仅记录了她与歌德及席勒的邂逅，也记录了她与浪漫主义学派的邂逅。自此，浪漫主义/古典主义之别成为欧洲人永久的议题。1810年，俄国已在使用romanticeskij一词；1814年，意大利已在使用romantico一词；

1818年，西班牙已在使用romantico一词。1815年，华兹华斯在其《诗集》序言中辨析了“古典七弦琴”和“浪漫竖琴”之间的区别，这两种乐器便成为对比鲜明的艺术风格的常见象征，我们在雨果的《七弦琴与竖琴》（1822）中也发现了同样的观点。

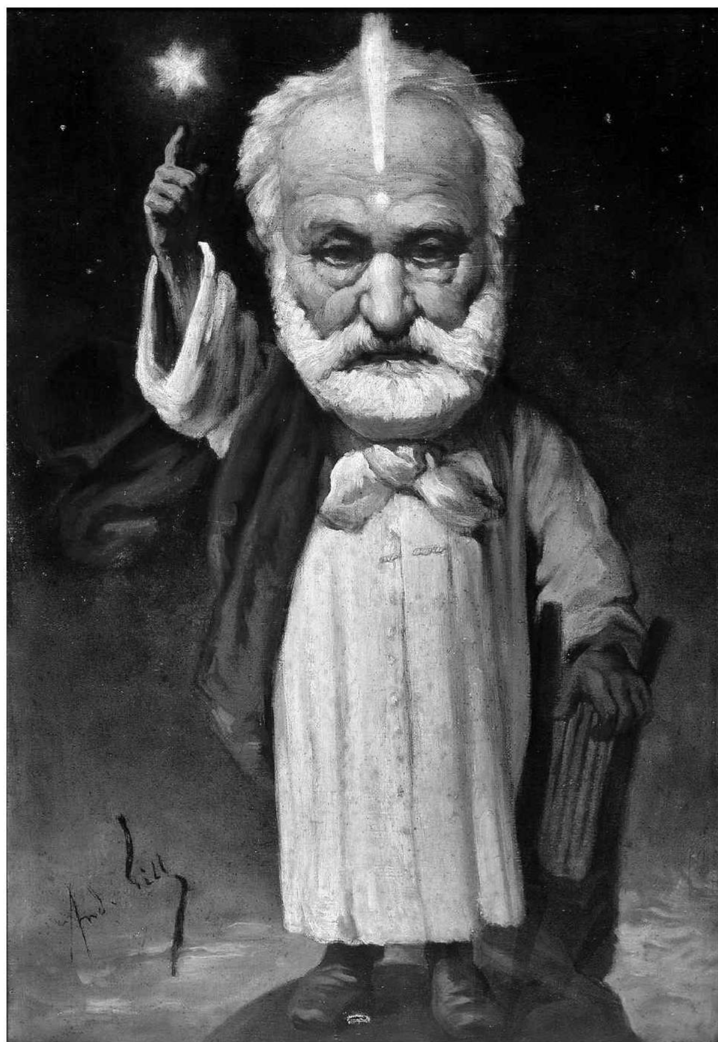


图2　安德烈·吉尔，《魔术师维克多·雨果》（1880）。晚年时，维克多·雨果成了先知和新宗教的创始人。吉尔的漫画中，雨果穿着传统祭司服装，一手拿着竖琴，一手指着一颗预示着自由的诗歌之星（正如他在诗歌《斯特拉》中所宣称的那样），额头上画有感叹号

这差不多就是我们如何理解“浪漫”这个词语的过程了。那么，问题又回来了：当我们用它来指称一个文学运动或流派，而不是一座山或一朵云时，它是否有，或者说我们是否能够赋予它一个令人满意的定义？当然，近两个世纪之后，我们已经对应该归入其中的人和观点有了一定的认识，但是他们如此多种多样，想要寻求一个单一的总体特征似乎是无望的。杜比、科托奈和洛夫乔伊们的努力已经向我们证实了这些。有些人认为如果我们沿用路德维希·维特根斯坦关于“家族相似性”的观点，对于“定义”本身采用不太严格的定义，我们就能更有建设性地接近这个问题。对此，我深表赞同。例如，在一个十人家族中，可能会反复出现五六个独特的面部特征或身体特征，但是可能其中两个甚至三个成员并没有这样的共同特征。他们可能每个人有两三个家族特征，但这两三个特征并不相同。家族的其他成员可能每个人都有四五个家族特征，那么就会存在很多重叠部分。当你已仔细观察比如这个家族的五个成员时，你就极有可能从人群中找到另外五个成员。基于该观点得到的定义将会是一个由不同特征组成的列表，这些特征按照重要性和普遍性排列，但是没有一个，甚至可能没有两个或三个特征是决定性的。

1949年，雷纳·韦勒克对洛夫乔伊提出的理论做出了极具影响力的回应。他提出，被我们称为浪漫主义者的那些作家具有相同的三个特质或“准则”，即就诗歌观来说是想象，就世界观来说是自然，就诗体风格来说是象征与神话。他承认，有些我们认为的浪漫主义作家并不具备其中的某种标准，如拜伦从不将想象力看成是最根本的创造力，而“布莱克则有些疏离”于自然（这无疑是个低调陈述，因为在布莱克看来，“自然”永远是“想象力”的障碍）。但是，这三个准则广泛存在于欧洲文学中，且通常这三者会相辅相成，不可分割。韦勒克和洛夫乔伊对于定义的概念有着相同的看法，但是在韦勒克看来，我们所要寻找的不是单独的一个特质，而是三个。（更确切地说，由于这三个特质互相联结，它们更像是一个特质，一个相当复杂的特质，因此有可能无法在每一位浪漫主义作家身上充分体现。）然而，韦勒克所援引的那些特例让他陷入窘迫，因为，如果拜伦不是浪漫主义作家，或者说他仅仅拥有浪漫主义作家三分之二的特质，我们就需要重新思考了。

但是，借助“家族相似性”概念体系，韦勒克的三大内涵特质的缺憾或许能够得到弥补。我们不妨以此作为开始，制作一份列表。哈罗德·布鲁姆曾宣称，浪漫主义是“追寻罗曼史的内在化”，是从中世纪传奇故事中的英勇追寻向内在精神之旅的一种转变。斯宾塞诗体曾用于创作充满冒险精神的长诗《仙后》，拜伦也用此种诗体创作了传奇故事。但是，这一传奇故事的主人公恰尔德·哈罗德并没有做出任何非常具有英雄气概的事，他的“朝圣”也没有目的地；他只是环游欧洲，深入思考自己所观察到的现象。在我们的列表中，布鲁姆所宣称的“追寻罗曼史的内在化”被排在韦勒克的三大内涵特质之后，主要是因为它囊括了romantic一词的词源学研究。该列表还应该包括M.H.艾布拉姆斯那本重要著作《自然的超自然主义》的绝妙书名（1971）（由托马斯·卡莱尔从德国学者那里引至英语世界）。该书引发了英国和德国的诗人和哲学家的一个信念，即神性无处不在，它存在于自然，存在于人的灵魂之中，而不存在

于超然的神的心中。而“神性存在于神心中”这一理念已被T.E.休姆作为“跌落的宗教”而摈弃。类似于此的只言片语，再加上一些经常出现的主题、意象和场景，如罗马遗迹或风鸣琴等（见第二章），就能够给我们提供一系列有用、灵活的标记，使我们避免重新陷入徒劳的关于浪漫主义的本质或者共同点的讨论之中。

下面尝试在一个相当抽象的层面上用一段话来定义浪漫主义。这段话只有一句，但却包含多个从句。[3]

> 浪漫主义是一场欧洲文化运动或是一组相似运动的集合体。它在象征性和内在化的浪漫情境中发现了一种探索自我、自我与他人及自我与自然之间关系的工具；认为想象作为一种能力比理性更为高级且更具包容性。浪漫主义主张在自然世界中寻求慰藉或与之建立和谐的关系；认为上帝或神明内在于自然或灵魂之中，否定了宗教的超自然性，并用隐喻和情感取代了神学教义。它将诗歌和一切艺术视为人类至高无上的创造；反对新古典主义美学的成规，反对贵族和资产阶级的社会及政治规范，更强调个人、内心和情感的价值。

或许，总有一天，该定义会成为浪漫主义定义初选名单中的一员，而浪漫主义定义的数量则像气球泄气一样不断缩减。这一定义无疑有改进空间，如通过添加这个或这些运动中反复出现的具体主题和形式，使得该定义更为厚重。但是，这个定义堪为第一近似值定义。[4]

在对音乐和视觉艺术领域的浪漫主义下定义时，也出现了类似的难点；而且，因为这两个定义通常要设法与浪漫主义文学的不确定含义保持一致，情况就变得更为糟糕。稍后，我将在本书中对这两个领域作进一步的说明。但是，在这里，我要指出的是，如果我们想寻求一个涵括所有艺术形式的定义，它们看似会加大定义的难度；但是，如果我们将它们合在一起，它们或许就可以帮助我们发现浪漫主义文学中与其主题或象征完全不同的形式和风格的特点。毫无疑问，画家和作曲家也同作家一样风格多变，别具一格。但是，当他们被推上舞台和作家们同台竞技时，我们会发现一些家族特征，如与非抒情形式文学的“抒情化”相对应的不同领域艺术的“音乐化”、简短艺术形式的兴起，以及蓄意而作的片段的异军突起（见第六章）。就文学主题而言，很多都在其他艺术形式中得以展现，如在自画像中艺术家的自我奉献、在大师级的演出（帕格尼尼、李斯特、肖邦）、在“忏悔”音乐（例如，柏辽兹的《幻想交响曲》和《莱利奥》）中；或者在风景画呈现的荒芜自然里，在能够营造出室外环境氛围的音乐（尤其是在柏辽兹和李斯特的曲作）里，同样也在有关自然和漂泊的音乐的背景中。当然，除了艺术领域外，还有诸如哲学和政治理论、民俗采集和语言文化的历史研究，甚至科学领域等其他领域，均与浪漫主义互相影响，互为因果。

本书拟论及浪漫主义在西欧的孕育、诞生及成长三个时期，大约在1760—1860年这一时期的中段，浪漫主义方得其名。通常这一时期被

称作“浪漫主义时期”或“浪漫主义时代”，尽管在各个国家、各个艺术领域内称呼有所不同。如果有人很显然要指出某一主要文化走向的某种特征，而并不一定断言其具有垄断地位，用“浪漫主义”“奥古斯都”“文艺复兴”“现代”或“后现代”这样的术语来表达某个时期也无可厚非。然而，人们很容易就不假思索地陷入文化同质的概念中，或者，至少认为任何事情都受到——用威廉·哈兹里特的话来说——“时代精神”，即Zeitgeist的影响。费尽心思去证明简·奥斯丁或是威廉·戈德温是浪漫主义者，往往显示了这种未经证实的猜想正在大行其道。任何一个时代都存在着各种各样的规范、趋势、品味或流派。某些时候，它们中的任何一个都不会成为时代主流。正如大多数学者都认同浪漫主义已成为主流，但是其成为主流的时间却难以确定。就英国而言，我们通常将浪漫主义的开端定在1789年。这一年，布莱克的诗集《天真之歌》出版，法国大革命也恰巧爆发。但是，正如韦勒克所言，布莱克直到去世后很久才受到世人关注，而且他也并不是一个完全的浪漫主义者。1798年似乎是另一个不错的起始日期。这一年，施莱格尔兄弟创立了耶拿派，而华兹华斯和柯勒律治的《抒情歌谣集》也恰好于这一年出版发行。但是，要再过几年时间，这部诗集才能确立其在浪漫主义史上的地位，而且并不畅销。或许直到1812年，拜伦意识到自己因《恰尔德·哈罗德游记》而成名时，我们才有充分理由宣称，浪漫主义已成为一种普遍的情结或规范，尽管拜伦若是听到这番话会感到非常震惊。英国浪漫主义的退场一般被认定发生在1832年，以《改革法案》的通过为标志。但是，人们感到济慈、雪莱和拜伦三个年轻的浪漫主义者（更不用说布莱克）的去世才真正结束了浪漫主义。但是，难道丁尼生（华兹华斯之后的另一位桂冠诗人）不是浪漫主义者吗？勃朗特三姐妹呢？可以肯定的是，即使是在新规范开始成形之时，浪漫主义的规范也在持续不断地到处传播着。君主的一段执政时期意味着一段完整连贯的文化——我们基于这一不太确定的假设所称的“维多利亚时代”，应该可以恰当地被称为“浪漫主义时期”。叶芝（1939年去世）将自己称为“最后的浪漫主义者”之一，这种论断可能为时过早。反观其他国家和其他艺术，我们看到同样错综复杂的事物在不断地反复出现并且相互融合，同时也呈现了显著的相似之处。有观点认为，法国的浪漫主义开始了两次，第一次以夏多布里昂为开端，第二次以二十年后的拉马丁为开端。一些学者否认意大利曾有过浪漫主义运动，但不可否认的是，意大利部分作家的作品呈现出一些家族特征。有人有时会说，西班牙于19世纪末又一次经历了浪漫主义运动。我们只在本书中稍稍提到的美国浪漫主义，至少比英国浪漫主义迟了一代人才出现。人们通常认为浪漫主义音乐跨越了整整一个世纪，浪漫主义绘画则仅仅持续了不到半个世纪。但是，只要我们能够区分浪漫主义的两个所指意义——一个指一段历史时期，另一个指一系列各有特色的观念、情感、规范及主题——我们就不必担心这些分类的变动。本书探讨的是后者，即浪漫主义在特定时期第一次呈现的那些观念、情感、规范及主题。

第二章　情感主义

两个世纪以来，在探讨欧洲和北美文化史时，一切文学乃至一切艺术均被归并为两种模式，即“古典的”和“浪漫的”。这应归功于生活在耶拿的施莱格尔兄弟及其朋友，也应归功于斯塔尔夫人对德国作家所作的评论。当后世的人们在论战性的评论和文章中需要做出区分时，会经常重新审视卡莱尔1827年所谓的“极力主张的古典主义者和浪漫主义者之间的大论战”。例如，20世纪伊始，T.E.休姆和他的“意象派”圈子就摒弃了雨果和维多利亚时代晚期作家消沉、空洞的浪漫主义，他们之所以这样做就是为了主张干练、直白的“古典主义”风格。这两种模式之间的界限被不断地划定，再划定——甚至连施莱格尔兄弟也不停地修正两者的定义——许多人对这两个包罗万象的术语的用处持怀疑态度，但这种二分法经久不衰。烟雾之多似乎预示着某处一定存在着真正的火焰，其火种就是两种文化风格之间存在的本质差异。

当然，如果人们保持一定的距离并敢于大胆归纳，就不难看出这一差异。17、18世纪的欧洲文学精英们普遍认同下列规范：遵循希腊语和拉丁语作家，特别是拉丁语作家的写作形式和“规则”，以及他们创作中的清晰、专注和规范性；文学及一切艺术都应该是对生活的完美模仿，或者是“还原自然的产物”（亚历山大·蒲柏语），其目的在于通过净化悲怆的情感或嘲笑包括宗教“热情”在内的滑稽恶习来改善我们的品行；接受人类的局限性及秩序在艺术作品和社会中的必要性，尽管偶尔存有适度的期望，认为规范和理性可以扩大它们的领域。当启蒙运动将其近期在天文学、物理学、数学方面的成就，特别是艾萨克·牛顿爵士取得的成就，扩大至包括宗教、社会和心理学在内的所有领域时，人们发现这些文学规范与启蒙运动的许多观点不谋而合。

人们普遍认为，浪漫主义既反对古典主义又反对启蒙运动（我们想一想威廉·布莱克一方面谴责荷马和维吉尔，另一方面也抨击培根、牛顿和洛克）。然而，许多浪漫主义作家和艺术家非常崇尚古典文学、雕塑和哲学，并密切关注同时代的自然科学研究。将18世纪视为一体而浪漫主义仅仅是古典主义或启蒙运动的简单延续，这尤其是个错误。现今的学者使用另一术语“情感主义”（Sensibility）来指称与始于18世纪中叶的经典规范既相合又相悖的这一发展时期。“情感主义”指的并不是当今英语中“感受力”或“常情”的意思。它指的是敏感性或情感反应，类似于感伤主义，与被描绘为冷酷理性和无情才智的合理性与超然性截然相反。这之后，我们将其划分为三个历史时期，至少在英国如此：古典主义或新古典主义，有时也被称为奥古斯都时代（1660—1740年左右）；随后是情感主义（1740—1789年）；随后是浪漫主义（1789—1832年左右）。当然，这种划分过于简单，但只要我们牢记这些日期是主观设定的（基于政治事件），牢记这三种风格或模式长期并存达数十年之久，这种划分就不会造成太大的误解。同样的历史时期在欧洲大陆

文学中也有迹可循，尽管各历史时期的起始年代有所不同。

文学史家一度将中间那个时期称为“前浪漫主义”，好像他们观察到的趋势不知出于何种缘由是不完整的，仍处于孕育或萌芽状态，静候时光和适宜的气候条件怒放，达到浪漫主义的绚烂时期。这一想法本身就足够“浪漫”，因为浪漫主义思想的一个典型隐喻是以有机体，尤其是植物，作为社会、历史和艺术品创作的模式。但我们应该明智地听从诺斯罗普·弗莱的告诫，不要把一个“不存在的目的论”强加给这一时期。因为“不仅‘前浪漫主义者’不知道浪漫主义运动会随之而来，很可能从未有过案例表明某位诗人认为后世诗人的作品实现了他自己的写作理想”。一些法国学者将法国的同一时期称为“第一浪漫主义”，但在我们为继其之后的运动探寻缘起时，还是称之为“情感主义”，像对待其他任何运动一样，把它看作是“完整的”。

同情、忧郁和恐惧

浪漫主义的最典型特征是重视情感，尤其是与理性相对、作为我们道德和社会生活基础的同感或同情。某些非常通情达理的哲学家，如沙夫茨伯里伯爵、大卫·休谟和亚当·斯密，认为情感比理性更有利于培养良好品格，引发正确行为。前者让我们不假思索地行动，后者则权衡各种后果或谨遵各种行为规范。沙夫茨伯里在《人、礼仪、言论与时代之特征》（1711）一书中宣称我们天生具有“道德感”，它会产生美感或旨趣这样的东西：

> 它能在各种情感中体会到温柔与严厉，愉悦与不快；能发现邪恶与美好，和谐与杂乱，而且是如此真实确切，就如同在任何音乐节奏或可感事物的外形或表象中感受到的一样。

最终，我们的理智和我们的道德意识应达到和谐状态，而这样的和谐状态需要通过教化而非压抑我们的自然本能才能产生。他也严厉批评了道德自我中心论，这种中心论可见于比如托马斯·霍布斯的著作和基督教的行善教义——我们应该具有美德，因为这是上帝的要求，否则我们就要受到惩罚。我们的天性通常，但不总是，会引导我们做出一些无私行为，自然而然地表现得慷慨、友好和乐于助人。可以被称为浪漫主义先驱的让–雅克·卢梭认同良心之举在于感觉而不在于判断，我们对于他人的苦难会自然而然地产生同情。正如小托马斯·沃顿在《忧郁的快感》（1747）中所阐述的，“当兄弟遭遇灾难时，我狂跳的心融化在同情的泪水中”。在整个情感主义时代，无论是在文学作品还是现实生活中，无论是男性还是女性，充盈的泪水总会划过他们的脸颊。自发性本身是一种美德，可以在纯朴的乡村居民身上找到它，他们居住得比城市中产阶级和上流阶层更加接近自然；或者可以在古老的文本中找到它，它们记录了不同时代那些被城市和公寓大楼的人造物摧毁之前的文化。在这种精神的影响下，兴起了一股收集民间故事和民谣的潮流。显而易见，这促成托马斯·珀西编撰完成了《英诗辑古》（1765）。该诗集主要由叙事民谣组成，在英国和欧洲大陆均产生了深远影响。

情感，作为一种心理状态，也许只会通过同情怜悯的眼泪显露其身。所以，不足为奇的是，这个阶段的小说不再采用如笛福作品中跌宕起伏的插曲式情节，而是开始转向人的内心，此时的情节变得轻松缓慢，主要是为人物的沉思与对话提供机会。因此，书信体小说或者说书信小说成为新的文学主流。例如塞缪尔·理查逊的《帕米拉》（又名《贞洁得报》，1740—1741）和《克拉丽莎》（又名《一位年轻女士的生平》，1747—1748）获得了极大的成功。读者对小说中饱受苦难的女性主人公们产生了强烈的情感共鸣，并且长期沉湎于对她们思想和内心的私密审视中。理查逊启发卢梭写出了《朱莉或新爱洛伊丝：阿尔卑斯山麓小镇情书》（1761），该书在整个欧洲引起了更大的轰动。朱莉和其家庭教师圣普乐之间的这些信件，情感真挚强烈，心理刻画细致，并且恪守道德规范，吸引了广大读者，尤其是女性读者。歌德的《少年维特之烦恼》（1774）同时深受理查逊和卢梭的激励和鼓舞。该书是情感最为强烈（篇幅也最为简短）的书信体小说。它讲述了为人聪慧友善但情感过于自我放纵的少年维特爱上美丽且通情达理的绿蒂，但在相识时绿蒂已有婚约在身的故事。绿蒂对维特态度暧昧，纠结不定，但她没有背叛未婚夫。维特为绿蒂朗诵他翻译的莪相诗歌的场景令人撕心裂肺。读完诗之后，维特便回到自己的住所，开枪自杀。这本小说也引起很大的轰动，并且使得歌德成为日后“狂飙突进”（Sturm und Drang）运动的领军人物。该运动得名于弗里德里希·克林格1776年出版的同名剧本。该剧本充溢着不可抑制的情感，充满着对爱情、自由或复仇的悲剧性渴望。虽未经证实，但人们普遍相信，在德国及其他地区，发现数位年轻男子打扮成维特的模样，朝头部开枪自尽，倒在一册《少年维特之烦恼》上。

歌德的这部小说对年轻人应该起到了一定的警示作用，促使他们达到激情与理智或常识的和谐。这种和谐的培养曾是沙夫茨伯里道德理论的核心，在歌德随着年龄增长而迅速克服“狂飙突进”时期的情感主义习气、力求走向更为古典的平衡和优雅后，也成为其思想的核心。事实上，早在1778年，歌德已在其戏剧《情感主义的胜利》中讽刺自己“狂飙突进”时期的热情。十年间，歌德及其朋友弗里德里希·席勒一直在研究古希腊艺术，并为他们所认为的古希腊道德和美的集合体而孜孜不倦地努力着。在《优雅和尊严》（1793）一文中，席勒将“美丽的灵魂”（die schöne Seele）定义为“耽于声色又理性睿智，肩负责任又个性鲜明，一切都处于和谐中，而优雅就是这灵魂在外表上的表现”。拥有美丽灵魂需要培养或教化（Bildung），席勒在他具有影响力的作品《审美教育书简》（1795）中进一步阐述了这一过程。考虑到法国大革命导致的暴风骤雨，席勒认为，个体和国家只有克服了内部冲突，即调和了他们自身的“感性冲动”和“形式冲动”，才能自由生活，才能成为人人平等的共和国。这种调和就是文化的任务，是“游戏冲动”中的一种统一冲动，而“游戏冲动”是一种脱离了需求或义务的审美本能。因此，早期的德国浪漫主义者提出了这一思想，即艺术在个人和集体精神的成长中起着至关重要的作用。“美独自就能使整个世界幸福，每一个生命都会因为美的魅力而忘记自己的局限性。”

这是由情感主义文化或情感主义狂热引导的一个方向。另一迥然不同的路径则是对“忧郁”的培养和对“快感”的恣纵放任，一如沃顿的作品标题所宣称的。夜晚漫步走进树林、废墟或墓地，或者端坐在书房的台灯边思索人生的短暂与不幸——这些均已成为诗歌、小说及绘画的常见背景和主题。正如托马斯·格雷在当时最为著名的英文诗歌《墓地挽歌》（1751）中写道：“炫耀的门第，显赫的权势，/美和财富赋予的一切事物，/都同样等待着不可避免的时刻。/光辉的道路终将引导到坟墓。”不论他们的思想指向何方，忧郁的灵魂不会只是感到悲伤或沮丧，而是富于智慧，对脆弱的人类心怀仁慈，有时甚至会因冥想情绪唤起的宗教愿景而陷入“着迷”或“狂喜”的状态（“狂喜”一词用得越来越频繁）。



图3　歌德1844年版《少年维特之烦恼》中的插图。图中，痴狂的维特因对绿蒂无望的情爱而痛苦；绿蒂对他的爱是内敛的、柏拉图式的。蚀刻版画，托尼·若阿诺绘制

在观察者看来，早在大约1700年，一波严重的甚至是带有自杀性质的抑郁症就已经在整个英格兰蔓延，而且不仅仅是在作家或其他“天才”之间传播；在欧洲其他国家也发现了类似的流行病。18世纪初期，英语从法语中借用“厌倦”（ennui）一词来指代这种不安（malaise，另

一法语单词）的一种形式；18世纪晚期，法国人从英语中借用“忧郁”（spleen）一词来指称相似的状态（19世纪中期，浪漫主义的继承者波德莱尔使用该词表达他对现代巴黎生活的厌恶之情）。无论是否真有这种流行病——我们没有可靠的统计数据——我们关心的是忧郁的一种更为温和的文学形式，这种文学形式被赋予打动人心的特权。詹姆斯·汤姆森探讨了“哲学忧郁之力量”的“神圣影响”（《秋》，1730），该术语几乎变得与“哲学”本身同义，与宗教自省同义。文学忧郁所具有的救赎和精神建构的特征，通过一代代浪漫主义者的很多词句保留了下来。例如，济慈的《忧郁颂》（1819）极力主张我们在“忧郁的情绪”下喝酒，而不是试图去抑制忧郁或分散自己的注意力，因为我们从中获得的不是理性的宁静，而是绝对的生命力。1802年，夏多布里昂的《基督教真谛》在法国掀起了另一波文学忧郁浪潮。在这部作品中，他描述了那个时代的颓唐不安：

> 享受生活即是在欺骗自己……想象是丰富、多彩、奇妙的；而现实是可怜、枯燥、失望的。我们满怀着一颗充实的心，生活在一个空虚的世界里；而且，我们没有享受到任何东西却被剥夺了一切。

献给忧郁或以忧郁为主题的诗歌在英国、德国和法国均很常见，其表达的心境从毫不犹疑的信奉到深深的绝望，正如柯勒律治著名的《沮丧颂》所表现的那样。

不出所料的是，对墓园的忧伤沉思有时也会引起某种不太达观的恐惧。爱德华·杨在长诗《哀怨，或关于生、死、永生的夜思》（1742）中便以九个漫漫长“夜”[5]的沉思使许多读者毛骨悚然。杨告诉我们，人们过着自己的生活，生活中“磨人的苦恼盘桓，/哀伤震耳欲聋，盛怒满口毒牙、伺机而动，/不知餍足的灾祸攫住我们的命脉，/而凶险的命运则张开血盆大口，择人而噬”。仿佛犹嫌刺激不足，不久，小说家们更是添加了鬼魂及其他离奇可怖的事物，从而开创了被称作“哥特”小说的文学流派。哥特小说的开山之作是霍勒斯·沃波尔的《奥特朗托城堡：一个哥特式故事》（1764），其以令人屏息的节奏，伴随着动机不明的情节突转，为读者呈现了一个充满恐怖元素的故事，神秘谋杀、家族诅咒、乱伦、巨人和纯然之罪恶交织其中。这部作品之后，很快涌现出大量几乎同等恐怖的小说，较为突出的有马修·刘易斯的《修道士》（1796）；当然，最为成功的是年轻的玛丽·雪莱创作的《弗兰肯斯坦》（1818）。

托马斯·珀西收集的民谣《威廉甜美的灵魂》讲述了“你的真爱威利[6]”鬼魂站在玛格丽特的门前试图说服她坚守“信念和诺言”的故事。起初，玛格丽特似乎要断然拒绝威利，但随后还是让他进了房间。然后，她问威利，在他的头边、脚边抑或是身边是否有她的一席之地。他回答说没有，“但我的棺材正是为此而做的”。破晓时分，他消失不见，她恳求他留下。突然，她面色发白，双眼闭合，悄然逝去。这首民谣激发德国诗人戈特弗里德·奥古斯特·毕尔格创作了最富盛名也最具“哥特”风格的叙事谣曲《莱诺勒》（1774）。该诗的篇幅比珀西的民谣长很多：故事

开始之初讲述了已经订婚的莱诺勒为她当兵的爱人未能归来而郁郁不乐，以至于她摒弃了基督教信仰带来的慰藉。此后，毕尔格以繁复的尾韵和头韵诗句描述了莱诺勒和她挚爱的威廉一同骑在黑马上，策马狂奔，穿过葬礼，穿过绞架，到达她的墓穴。该诗引起了巨大轰动。仅1796年一年就出现六种英文译本，其中包括沃尔特·司各特的。他后来曾说正是《莱诺勒》激励他成为了诗人。查尔斯·兰姆阅读了另一版本的译文后，写信给他的朋友柯勒律治："你读了《月刊》第二期上刊登的民谣《莱诺勒》吗？你一定读过！！！！！！！！！！！！！！。"（此处共有14个惊叹号）此后一年内，柯勒律治写就了《古舟子咏》，他的合作者华兹华斯将其作为诗集的第一首诗，和数首超自然主题诗歌一起编入了《抒情歌谣集》。茹科夫斯基于1808—1831年期间先后用俄语翻译了三个版本的《莱诺勒》；普希金借鉴《莱诺勒》别具一格的诗节风格和神秘恐怖的主题，创作了《新郎》（1825）一诗，与《莱诺勒》不同的是，他构思了大团圆的结局。斯塔尔夫人在其评论德国文学的著作中对《莱诺勒》大加称赞，不久之后，法语版《莱诺勒》便问世了。维克多·雨果的叙事诗《鼓手的未婚妻》（1825）内容基于其开始的场景：未婚妻——从几节诗行中我们能够以一种隐秘的视角窥探到她满怀着希望与不安——最终没能从行军归来的队列中找到心上人的身影，于是倒地身亡。毕尔格的叙事谣曲《莱诺勒》几乎独自掀起了一股席卷欧洲的浪漫主义浪潮，与其说它促进了民谣的收集潮，不如说它激发了新民谣的创作热潮。德国人将这种新形式称为艺术叙事谣曲（Kunstballade）。同时，这首诗还引发了"策马疾驰"主题，最著名的就是歌德的诗歌《魔王》（1782）。

该诗包含父亲和生病的儿子之间的三段对话，父子一起骑马飞驰回家，魔王不断引诱男孩随他而去。该诗于1815年由舒伯特完美谱曲。

情感主义的兴起也使得风鸣琴或风弦琴成为异军突起的一时风尚。德国耶稣会会士阿塔纳修斯·基歇尔于1650年发明了该琴，并对其结构做出了描述。琴身为一长长的木质共鸣箱，两端的琴马上拉有若干根琴弦，当窗安置，借风力引起琴弦振动而发声。它可以调试出各种基音，但是就算各弦被调成同音，当风拂过时，依然会奏出一系列和音。到18世纪中叶，风鸣琴不仅出现在很多窗前，也常见于诗歌之中，例如詹姆斯·汤姆森的《风鸣琴》（1748）。诗中风鸣琴这一隐喻完美呈现了易受各种因素影响的敏感的灵魂，这一点尤其体现在竖琴与风和鸣、似鸣犹咽的时刻。实际上，它似乎不仅仅是一个隐喻，因为当时许多哲学家和科学家都声称，包括大脑在内的神经系统是一个由振动的绳或弦组成的错综复杂的结构。诗人，正如每个国度的浪漫主义者宣称的那样，则是装了琴弦的精美乐器，回应着每一缕启发灵感的微风。



图4　奥拉斯·韦尔内，叙事谣曲《莱诺勒》（1839）。60多年来，毕尔格的这首恐怖叙事谣曲（1774）启发了很多绘画作品、音乐作品以及更多叙事谣曲的创作灵感。画中，莱诺勒的爱人带着她一同策马狂奔，奔向两人共同的坟墓

莪相崇拜

和我们之前提到的任何趋势和作品一样，詹姆斯·麦克弗森对古代诗人莪相创作的苏格兰高地盖尔语诗歌的收集与翻译（或许是他自称如此），对浪漫主义产生了同样深远的影响。这些作品现在已被世人遗忘殆尽，因此，我想在此作一详细叙述。最初一小部分莪相诗歌被译成散文，于1760年发表在爱丁堡《古诗拾零，搜集于苏格兰高地，译自苏格兰盖尔语》这本薄薄的册子中。公众对此反响很大，尤其是在苏格兰，以至于此后十年中每一两年均会有更多篇幅更长、更完整的诗歌出版。很快，莪相、芬戈尔、奥斯卡、塞尔玛、库丘林、奥塞娜这些人名对读者来说变得和阿喀琉斯、阿伽门农一样大名鼎鼎，莪相甚至被誉为“北方的荷马”。荒凉的苏格兰风景，更为阴冷的天气；往往具有神秘气息的事件，有时只是暗示着爱情悲剧和谋杀事件的发生；哀伤的心情，就如同莪相和其他吟游诗人吟诵昔日的伟大勇士和吟游诗人时的心情；昔日英雄超自然的降临和诸神的彻底缺失（这与荷马史诗截然不同）或对世间悲剧给出的些许抚慰——这一切都使得欧洲读者欣喜若狂。

更有影响力的是诗散文。下文节选自“诗歌之子”吟游诗人阿尔平致倒下的勇士莫拉尔的哀歌。

> 现在，你的住处多么狭小；你的居所多么黑暗。只需三步，我就绕着你的坟墓走了一圈。哦，你以前是多么的伟大！而四块长满青苔的石头，是你仅剩的纪念物。一株一叶难寻的枯树，在风中吟啸的长长野草，向猎人的眼睛标示出威武的莫拉尔的坟墓。莫拉尔！你真是太可悲了。没有母亲来哀悼你，也没有少女为你洒下爱情之泪。当母亲生下你时，她自己也死去，而莫格兰的女儿，也已离开人世。

如果我们按照诗体将其重新排列，它看起来就会像这样：

> 现在，你的住处多么狭小；
>
> 你的居所多么黑暗。
>
> 只需三步，我就绕着你的坟墓走了一圈。
>
> 哦，你以前是多么的伟大！
>
> 而四块长满青苔的石头，
>
> 是你仅剩的纪念物。
>
> 一株一叶难寻的枯树，
>
> 在风中吟啸的长长野草，
>
> 向猎人的眼睛标示出威武的莫拉尔的坟墓。
>
> 莫拉尔！你真是太可悲了。
>
> 没有母亲来哀悼你，
>
> 也没有少女为你洒下爱情之泪。
>
> 当母亲生下你时，她自己也死去，
>
> 而莫格兰的女儿，也已离开人世。

在这种形式下，平行结构看得非常明显，诗中的一行或两行会在下一行中得到重申。最易懂的例子就是第一行和第二行。不是说“狭小”和“黑暗”是近义词，而是说它们与莫拉尔最近居住的宽敞明亮的大厅或城堡互为反义词。最复杂的形式是第三行至第九行，“三步”（本身是对“狭小”所作的进一步阐述）对“四石”，“树”对“草”。但另一方面，下文的“纪念物”（第六行）却和“坟墓”（第九行）相对应。更确切地

说，“纪念物”暗指一个可以被他人看见的地方，因此，树和草向“猎人的眼睛”“标示”出坟墓的所在。当然，这只能是一位过路猎人，因为此地荒凉，且那些应该在墓前哀悼的人们也早已逝去。麦克弗森喜欢从诸如猎人或水手等其他人的视角对一个地方进行描述，描述的对象通常为坟墓。该手法后被很多人使用，尤其是英格兰的布莱克和意大利的乌戈·福斯科洛。上文节选文字摘自《塞尔玛之歌》，其最后一行写道：“黑暗的苔藓也在那儿鸣叫。远处的水手，将望见随风摇动的树枝。”

这景色极具异域风情，但是阅读诸如此类文字的读者们对此却非常熟悉。他们不仅熟知情感主义，而且熟谙《圣经》。前者引发“爱情之泪”，那些并不是少女洒下的爱情之泪；后者行文重复，却又富于变化。随意翻开《旧约·诗篇》，你很可能找到莪相式的对句：“我的民哪，你们要留心听我的训诲，侧耳听我口中的话。我要开口说比喻，我要说出古时的谜语。”（78：1–2）1753年，罗伯特·洛思出版一书，书中用“平行体句式”来描述《旧约》希伯来语诗句的结构。该书享有盛名，麦克弗森肯定对此也非常熟悉，不过麦克弗森是读着国王詹姆斯一世的钦定《圣经》长大的，可能并不需要它。

盖尔人奇异又“古老”的世界与情感主义的氛围及《旧约》韵律的结合让人无法抗拒。然而，这一结合过于美好、奇妙而令人难以置信。从一开始，就有人对此表示怀疑，认为麦克弗森不可能根据他的笔记创作出大多数的盖尔语源语文本。最著名的早期怀疑论者是塞缪尔·约翰逊，他声称这些诗歌“带给全世界未曾有过的麻烦”。一代人过去了，华兹华斯于1815年将麦克弗森称为“莪相陛下”以示嘲弄，并写道：

> 我有幸出生并成长在山野农村。从孩提时代起我就感到，托莪相之名强加给世界的那一卷书中充斥着虚假。以我亲眼所见，我认为其意象均系伪造。

今天，人们一致认为，麦克弗森确实听过一些盖尔语诗歌，并将其中的部分人物和事件运用到他的“译作”中。然而，其中大多数是在其“歌集是古代传说的片断”观点的指引下创作而成的。尽管广受质疑，包括很多浪漫主义诗人在内的许多读者仍对莪相的真实存在深信不疑，即便是在知道真相后，他们仍对麦克弗森的作品持欣赏态度。

在德国，弗里德里希·戈特洛布·克洛卜施托克的诗歌标志着对新古典主义规范的决定性突破，预示着浪漫主义主流模式的来临。他于1767年写道：“莪相的作品是真正的杰作，倘若我们［德意志人］能有这样一位吟游诗人该多好啊！”然而，他又认为莪相实际上就是德意志人，因为他把古代凯尔特人（爱尔兰和苏格兰的盖尔人）与古代日耳曼人视为同一种族。而且，他和他的诗人圈子自诩为“吟游诗人”。毕尔格翻译了部分莪相诗歌。歌德将很多页的莪相作品翻译成诗歌和散文；他在写作《少年维特之烦恼》的时候，已经意识到莪相作品的缺陷，但是，还是翻译了《塞尔玛之歌》，让维特在他与绿蒂的命定之夜朗诵给她听。该诗歌标志着维特已陷入一种无可救药的迷恋和自我忧郁中，这让他将阳光普

照的荷马抛在一边而拾起了朦胧的莪相。诗人弗里德里希·荷尔德林1787年在给朋友的一封信中写道：

> 新东西！一个美而又美的、振奋人心的新奇玩意儿！我拥有莪相了，一个无人能比的吟游诗人，一个切切实实在我手中的荷马强劲的竞争对手。朋友，你一定要好好读一读他的诗，然后，你的山谷就会变为科纳的山谷，你的恩格尔贝格山就会变为莫文山。这之后，一种既甜蜜又忧郁的感觉会慢慢向你袭来。

卡罗利妮·冯·冈德罗德1804年出版的诗集《诗和幻想》的第一首诗就是译诗《译自莪相的达苏拉》。

在英国，尽管华兹华斯摈弃了莪相诗歌，布莱克还是根据莪相诗歌中的篝火场景创作了一首诗歌，宣称他相信莪相的真实存在。柯勒律治和拜伦分别将莪相诗集中的几首诗歌改写成韵文。而在法国，作曲家让—弗朗索瓦·勒叙厄尔上演了一部名为《莪相：吟游诗人》（1804）的五幕歌剧，当然，此歌剧的管弦乐队为此特意增加了12架竖琴进行伴奏。欧洲大陆的主要城市中，越来越多的吟唱式歌剧竞相登场亮相。拉马丁年轻时就非常痴迷于莪相，而他1820年发表的诗集[7]被视为发起了（或是重新发起了）法国的浪漫主义。回首那段岁月，他写道：



图5　让·奥古斯特·多米尼克·安格尔，《莪相之梦》（1813）。这幅油画受拿破仑委托完成。拿破仑非常欣赏莪相的诗歌，打仗时也随身携带一册。画中，莪相诗歌中的人物就像是大理石或雪花石膏雕像

最重要的是，莪相的哭泣比荷马笔下的那些英雄更具有人性、更加令人心碎。他从灵魂中攫取灵感，描绘着苏格兰那被云环绕着咆哮的、被暴风雨侵略着的松海，笔下诗语模糊，想象力更如迷雾般梦幻，以词不达意的悲恸编写着苏格兰南方大海的故事，那海滨上泛起的点点泡沫和那脑海中的幽影哭喊出的阵阵悲鸣，一如北方诗人但丁笔下那壮丽的、神奇的佛罗伦萨，甚至可以说是更加感性。

弗朗索瓦·热拉尔、阿内–路易·吉罗代·德·路希–特里奥松和让·奥古斯特·多米尼克·安格尔创作了大量的莪相风格油画。俄罗斯人认可凯尔特人和德意志人同属一个种族的观点，因此凭借他们斯堪的纳维亚的祖先（俄罗斯人），他们认为自己就是莪相的后代。因此，出现了许多莪相诗歌译文和更多的吟游诗歌。普希金《叶甫盖尼·奥涅金》中的诗人连斯基喜欢朗诵“北欧诗歌的片段”。有部分苏格兰血统的莱蒙托夫曾在《莪相墓地》（1830）中称颂他与莪相的亲缘关系。莪相这个名字传至欧洲

各地，甚至传到了美国。在美国，至今仍有两个名叫莪相的城镇，一个在印第安纳州（人口为3 000），一个在艾奥瓦州（人口为830）。莪相的诗作风格和当代审美相去甚远，因此，除了当地的图书馆馆员外，还会有谁读过麦克弗森的吟游诗人莪相的这些诗歌，这令人生疑。但是除非我们学会欣赏卡莱尔所称的“麦克弗森的无病呻吟”，否则我们就理解不了浪漫主义运动，尤其是对灵感诗人莪相的崇拜。

旧的观念认为，就情感或内心直觉而言，浪漫主义是对启蒙运动理性主义的反抗，不过我们现在很清楚，由于情感主义运动的介入，这样的理解过于简单并容易引起误解。事实上，这种对浪漫主义的阐述更适合于情感主义，或者至少适合于情感主义的部分发展趋势。最近刚提出的新观点更为有趣，它认为浪漫主义是范围更广的情感运动中的一段小插曲。当然，这有一定的道理。华兹华斯的著名论断“强烈情感的自然流溢”，相比于定义诗歌，似乎更好地诠释了个人伤感情绪的流露。他在《抒情歌谣集》中对流浪者、寡妇、丧亲老翁的描写刻画似乎旨在唤醒我们的怜悯和同情。布莱克《天真之歌》中受难孩童们肆意流泪的画面也是如此。法国、德国和俄国的众多浪漫主义诗歌都表达了世界的痛楚和诗人的悲苦境遇。风鸣琴依旧在颤动，而莪相式云彩继续在文学的天空聚集。

但是，浪漫主义者也反对对情感主义的崇拜。一些人对风鸣琴模式感到不安，该模式意味着在外部经验面前灵魂是被动且无助的，或者至多只能激励我们将经历转化为内在的和谐。还有比这更加利害攸关的。柯勒律治曾在1796年写道：“情感主义不是仁善。不仅如此，它还让我们为微不足道的不幸之事战战兢兢，以不断阻止仁善的产生并引发柔弱怯懦的自私。”欧洲几乎所有主要的浪漫主义作家起初都是社会改革者或是政治改革者；事实上，他们均受到法国大革命初始阶段的启发；用柯勒律治的话来说，他们通过对政府、宗教和教育的革新寻求有效的仁善之道。他们深知情感的共鸣只不过是一个人致力于社会改革道路上的一个瞬间。这并不意味着浪漫主义者总是变革的有效力量——远非如此——但是他们至少在比自己内心范围更大的领域内进行了思考并采取了行动。这一点在早前的运动中并没有做到。第一代德国浪漫主义者继承了沙夫茨伯里和席勒的教化（Bildung）这一观念，拒绝仅仅将心灵作为检验的唯一标准，认为理智与情感应该融为一体。他们认为，能将理智与情感融为一体的是艺术，尤其是诗歌，也包括视觉艺术和音乐。与此同时，他们将这种教养视为一种国家性甚至是国际性工程，应在“把共同体当作一个有机整体、一件艺术品”这一理想的指导下进行。

第三章　诗人

没有什么比浪漫主义赋予诗人声望乃至荣耀更能凸显其自身的特性了。诗人不但享有先知、神父和传教士的名望，还被称作英雄、立法者乃至造物主，几乎和神明无异。“我们身肩重任，”1798年诺瓦利斯宣称，“我们肩负着改变世界的使命。”一如雪莱在《诗辩》（1821）最后一句中写道：“诗人是这个世界未被公认的立法者。”这些论断在当时显得十分大胆，但是在我们现今大多数人看来似乎更有些荒谬，这表明人们的文化观经历了一定程度的演变。我们更倾向于赞同诗人奥登1939年发表的观点，即“诗无济于事”。诺瓦利斯本人曾因为总是“神思恍惚地在蓝色太空中东飘西荡”[《浪漫派》（1836），2.4]而被诗人海因里希·海涅斥为“无能为力”。雪莱则被马修·阿诺德斥作“梦幻的天使”[《雪莱》（1888）]。

尽管如此，在嘲讽这些浮夸卖弄的浪漫主义说辞之前，我们至少应该注意雪莱使用的“未被公认的”这一形容词，因为若是对诗人的尊崇是浪漫主义的特征，那么哀叹诗人在现代世界中被忽视、排挤的境遇以及遭遇的苦难也同样独具特色。他们认为，古希腊或中世纪时，情况不一样；现今这些伟大的灵魂和世界的拯救者终其一生都未得到应有的赏识。意大利诗人、小说家亚历山德罗·曼佐尼曾以讽刺的口吻写道：“从未有人听取他们的意见，这就是诗人的宿命。”[《婚约夫妇》（1827），第28章]而这种宿命通常又会衍生出忧郁和悲痛之情。此外，我们还应牢记，抛开浪漫主义诗人本身给我们的印象，相比于现代，诗歌在诗人所处的时代要更受欢迎，并且在整个欧洲更为人们所重视，受众面也呈现不断扩大的趋势。其读者甚至包括公认的立法者，他们中的一部分人自己也创作诗歌。人们会在客厅和裁缝室里大声朗读着诗行，在酒馆里吟诵或颂唱着诗篇，在庄严的场合宣读着诗文，也会在课堂上大量背诵诗歌。每一次重大的公共事件都会引发报纸连续刊载一系列诗歌。以华兹华斯为例，在旷日持久的法国对外战争期间，几乎每爆发一场战役，不论是威尼斯共和国的灭亡、蒂罗尔人民的反抗抑或是滑铁卢战争，他都必定会向报社寄送一首或多首十四行诗。在当时的俄国、德国大多数州郡以及拿破仑三世统治下的法国，出版审查制度空前森严，诗歌有时是人们批判社会的唯一途径，尽管它们不得不以含蓄、隐晦的方式去批判。1851年路易·波拿巴发动政变之后，维克多·雨果被安全流放至海峡群岛，他通过笔墨公开反对“小拿破仑”，造成不小的影响。他1870年回到法国，成了英雄。有些诗人——真正的而非理想化的诗人——扮演的角色和现今的电影明星或脱口秀主持人没有什么不同，其中少数诗人，如拜伦、拉马丁和雨果本人事实上还是他们本国的国会议员。

由此可见，情况甚是复杂，且不无讽刺与荒谬。拜伦和雨果的追随者甚众；普希金去世时，沙皇政府简化其葬礼仪式以防其转变为危险的

示威游行。然而，当时很多诗人和各行各业的艺术家们聚集在“波希米亚”没有暖气的阁楼里，一起嘲讽那些无视他们存在的“资产阶级”。这是因为，大体而论，诗歌艺术确实受到民众的喜爱，许多诗人也得到世人的颂扬，但用诗人柯勒律治的话来说，最令人感到痛苦的就是大多数诗人仍被世界“冷眼相待”。如果说如今几乎没有诗人会悲叹他们的作品不受大众的重视，那是因为他们从不对两个世纪之前仍然存在的名副其实的“声誉”抱有希望。本章将主要阐述诗人的浪漫主义形象或自我形象，对诗人真实的境遇只是一笔带过。这种形象——被遗忘的天才、神圣的灵魂、不被赏识的先知——对我们仍有很大的吸引力，虽然现今具有代表性的诗人对社会名誉不抱多大期望，但不管怎样，他仍在大学里谋得一份教职。

神圣的诗人

雨果的早期颂歌《新颂歌集》（1824）开篇写道：

让他安详地走吧，穿过一个不了解他的世界；

尊重他高贵的悲伤，这个伟大却不幸的人

为他自己的灵魂所吞噬！

逃离，哦，虚空的快乐，他简朴的生活；

他日益生长的棕榈树，嫉妒且孤独，

不能在你的花丛中茁壮成长。

诗人遭受着内心的悲痛，他那逐渐长大的棕榈树似乎是殉道之树，但它也暗示着最终的胜利，因为基督教殉道者在忍受尘世的折磨后，就进入了天堂。棕榈树也朴实地高耸于那美丽却转瞬即逝的欢愉之花上。雨果接着描述了诗人与缪斯、诗人与基督及先知们灵魂间的无声交流，然后，在再次警告“无礼的凡人”远离诗人之后，得出结论：

这天到来，缪斯将亲自送他，

他那典雅、赋有神圣使命的鲁特琴

进入那嗜血的世界，

因此，他，为将我们从我们自身的鲁莽中解救出来，

会从天而降，带给威胁之人

全能上帝的祈祷。

一股强大的精神注入他的思想。

他现身了，突然，他的话语闪烁着

像燃烧的树枝一样闪闪发亮。

人们围拢在他身边，匍匐在他脚边；

神秘的西奈山及其闪电为他加冕，这上帝就在他的额上。

毫无疑问，这是年轻雨果一厢情愿的白日梦，但它打破成规，令人惊叹，一些读者为之激动不已。这位未经确认的精神交流者成为世界上睿智的立法者，成为摩西第二。事实上，摩西在雪莱《诗辩》的“诗人”名单中出现过。阿尔弗雷德·德·维尼1822年创作了诗歌《摩西》，描绘了摩西生命的最后时刻。当摩西看到自己有生之年无法踏入的应许之地时，他因上帝授予他的使命，仍然被他的人民所孤立。维尼后来写道，摩西代表“天才之人，厌倦了永恒的独居，因看到随着自己荣耀的增长变得越来越孤独无趣而陷入绝望”。

普希金在《先知》（1826）中以第一人称讲述了一位六翼天使如何用手指抚慰诗人疲惫的双目，“像一只受惊的兀鹰/我睁开了先知的眼睛”。这位诗人经过多次变形，现在已变身为先知，被派往世界执行旨意，“用我的道把人心烧亮”。柯勒律治用一幅缪斯的幻象结束其神秘而悦耳的《忽必烈汗》（1798），如果他可以重唱缪斯的歌声，那将会使所有听见他唱歌的人哭泣。

当心！当心！

他飘扬的头发，他闪光的眼睛！

织一个圆圈，把他三道围住，

闭上你的双眼，带着神圣的恐惧，

因为他一直吃着蜜样甘露，

一直饮着天堂的琼浆仙乳。

除了雪莱的表述，这些描述均大量借用了宗教范畴。柯勒律治有异教徒的气息，但是，其诗歌的最后一个词却是“天堂”。即使是雪莱，在前述句子中也声称“诗人是未知神灵的祭司长”，祭司长是希腊祭司或者奥秘的启示者。我们似乎正见证着世俗诗人对基督圣坛和讲道台的某种篡夺，这些诗人有些是基督徒，有些不是。这种篡夺似乎已受到大多数欧洲国家越来越多读者的欢迎。这些读者如果不是完全不信仰宗教，至少也是脱离了特定的教会和教义，但却对某种宗教情绪或感觉保持着积极的态度。（稍后，我们将会把浪漫主义作为一种宗教运动来探讨。）

许多18世纪的读者同意托马斯·格雷的观点：在约翰·弥尔顿（1608

—1674）或者至少在［约翰·］德莱顿之后，英国再也没有出现过伟大的诗人。前者著有《失乐园》，曾“高高骑在/六翼天使的狂喜之翼上”；后者创作出“不那么放肆的专横的马车（战车）”：“哦！神圣的七弦竖琴，什么样的勇敢神灵/现在将你唤醒？”（《诗歌的进程》，1757）这并不仅仅是回顾过去，因为对英国、法国和德国的很多人来说，那时的情况就像这样——抒情诗数量激增标志着浪漫主义走上舞台，此后的18世纪的很多时期看起来有些“前浪漫主义”，像是预测、准备或是孵化着伟大诗人的即刻诞生，平静的外表下已有隆隆的先兆之声。这无疑是一个时代，在这个时代，诗人们自己，不仅格雷，还有阿肯塞德在《论抒情诗》（1745）以及柯林斯在《诗性颂》（1746）中均赞颂他们兄弟诗人的天才之处和神圣天职，并且急欲知道下一个弥尔顿何时出现。在早期颂歌《希腊人的学徒》（1747）中，克洛卜施托克虚构了一个即将到来的年轻诗人，他将以更崇高的名义，拒绝勇士的骄傲和战场的荣耀：

为至高荣耀而流下的泪将使他

与那些不朽的古人为伴

他们永恒的价值，像河流暴涨，

绵延越过每一个漫长的世纪，

并将使他光荣成圣

骄傲之子的唯一梦想！

毫不奇怪，鉴于这一期盼，两代浪漫主义者的数位诗人不仅感知到神的召唤和神圣感，而且把他们的天职作为很多诗歌的主题。华兹华斯在其篇幅最长、最为杰出的作品中写下了他一生的故事，特别是那些塑造并最终确立他诗人身份的经历。该作品从1799年开始创作，直到1850年他去世那年，才以《序曲》为名发表。该诗分13卷，后修订为14卷，是献给其诗人朋友柯勒律治的无韵体诗歌，有些诗行可以达到弥尔顿的“崇高”效果。该诗本身就含蓄地证明了其自身价值，但华兹华斯在明确宣称自己在远见之人或先知诗人中的地位时却毫不羞涩：“这应是我的骄傲/我敢踏足这片圣地，/不谈梦幻，但谈神谕之事。”接着，他继续表明信念：

那个向着我的也已受恩赐

汇集，我稍微拥有的

特权，那是我的一项工作，

从未受教育的事情着手，

经久不衰和创造性，可能成为

一种与自然之力相似的力。

（1805，《序曲》，12.250—252，307—312）

他设想着那么一天，人们“重新崇拜陈旧的偶像”之后，他将和柯勒律治一起参与“救赎他们的……工作”，并以此结束了这部精神自传：

自然的先知，我们将对他们说出

不衰的启示，它因理性和真理

而圣洁；我们所爱的，

别人也会爱；我们能教会他们如何去爱［。］

（13.432—445）

柯勒律治本人在听到华兹华斯吟诵《序曲》的当天晚上创作了诗歌《致华兹华斯》（1807），将《序曲》称为“预言的诗歌”和“神圣的书卷”；当诗歌吟诵结束时，“我发现自己在潜心祷祝！”20年后，弗雷西亚·海曼斯将华兹华斯称为“真正的吟游诗人、神圣的吟游诗人！”（《致华兹华斯》，1828）

弗里德里希·荷尔德林问了格雷曾经问过的问题：“像旧时诗人一样的诗人如今何在？”之后，他回答道：乌拉尼亚，至高的缪斯（也是弥尔顿所乞灵的），如今在沉默中踌躇不前，酝酿着“一部欢乐之作”，将会体现德意志人民精神的“一部新作”

（《德意志之歌》，1799）。在《诗人的天职》（1800—1801）中，他描述了诗意的冲动如何降临他的身上——

……哦，你们神圣的众神及

所有你们这些源泉、河岸、山峰和树林，

当你抓住那卷发，先是

感觉美妙，并且无法忘怀

那意想不到的天才，创造者，

神一般凌驾我们，让我们的

神智变得迟钝，如同被

闪电击中一样全身战栗——

以及他将如何以这种精神状态去面对华兹华斯所说的“崇拜陈旧的偶像”，在那里“神圣的力量流逝了，仁慈/为运动所浪费，忘恩的/一代阴谋家们”。

拉马丁也被神灵所控制，“激情”已如雄鹰般向他猛扑过来：

在你炽烈翅膀的扑击声中，

我因神圣的恐惧而战战兢兢；

我在你的摆布下挣扎，

我逃之夭夭，我怕

你的出现会摧毁凡人的灵魂，

好像一片雷电所燃起的

不再熄灭的烈火一样

烧尽火葬柴堆、祭台与神殿。

（《激情》，1820）

这种情感的迸发让他疲惫不堪，几近绝望，但是他的使命感依旧很强。一年之内，拉马丁觉得他已经收到了上天的指示来创作一部伟大的人类史诗。当他得知自己可能具有阿拉伯血统时，便声称这是他救世主般命运的象征。他相信，所有真正的诗人都能读懂自然的“崇高语言”，这种语言曾为所有人所了解，但现在只有诗人这样的神职才能记起；诗人的任务是通过这种语言与上帝沟通，并向大众解读上帝和自然。1848年，民众选择拉马丁成为临时共和国的领袖时，他们证实了数十年前上帝就已向他宣示的事情。

鹰

正如我们所知，普希金把自己比作睁开双眼的年轻兀鹰；

拉马丁感觉自己被鹰所控制，正如伽尼墨得斯被宙斯所化之鹰擒往奥林匹斯山一般。这两个形象体现了两种不同概念的智慧——普希金是其艺术的神圣主宰者，拉马丁则是痴迷于缪斯或诸神的忠实仆人。这两者各自均有古代先例，在浪漫主义中也很常见。普希金和拉马丁均使用了鹰的隐喻，但是在某些方面却更加反映出浪漫主义的特性，令人惊叹不已。

自希腊以降，诗人就一直被喻为夜莺。赫西奥德曾称自己为夜莺，忒奥克里托斯称荷马为“希俄斯岛的夜莺”（该岛被认为是荷马的出生

地）。这种失恋的鸟儿吟唱着普鲁旺斯行吟诗人和德国抒情诗人的失恋之歌。弥尔顿因在黑夜作诗而自比为夜莺。英语中最为著名的是济慈笔下的夜莺，它放开喉咙、自在地歌唱；济慈听着，强压着自己的嫉妒之情（《夜莺颂》，1819）。在俄国这个处在浪漫主义边缘的国度，杰尔查文呼吁后来的诗人："吟唱卡拉姆津的作品！——即使在散文中夜莺的嗓音也清晰可辨"（《漫步叶卡捷琳娜宫》，1791），而卡拉姆津则在他的《夜莺、寒雀与渡鸦》（1793）中控诉道：夜莺已在森林中失去一席之地，优美的歌声淹没在寒雀和渡鸦刺耳的叫声中。

或者，诗人被喻为天鹅。贺拉斯称品达为狄耳刻的天鹅，并由此首创了"莎士比亚是艾冯河的天鹅"和"其他诗人是其他某条河流的天鹅"这两个持续千年的陈词滥调。传说天鹅临终前会高歌一曲，因此，在奥维德宣称他写于孤独流放黑海沿岸期间的《伤感之歌》的最后一卷是天鹅的悲伤之歌之后，"天鹅之歌"就成了另外一个陈词滥调。此外，还有云雀之喻。中世纪时，云雀才飞入诗歌，并从那时起就一直倾吐着心声。华兹华斯曾写了两首云雀诗，雪莱的《致云雀》（1820）与济慈的《夜莺颂》同样出名。雪莱在诗中将这小小的鸟儿比喻为"一位隐身在思想明辉之中的诗人"。艾兴多夫在《云雀》（1818）中详细描述了云雀飞翔时或攀升而上，或滑翔而下，或一飞冲天的姿态。匈牙利诗人裴多菲在一场战役结束后听见云雀的歌声，才想起自己首先是一位诗人，其次才是一名战士（《云雀啭鸣……》，1849）。甚至布谷鸟也加入了这些鸟类吟游诗人的合唱中，它是华兹华斯最喜欢的鸟类之一。

正如我们所预期的，这些鸟儿的啁啾啭鸣之声遍布浪漫主义诗歌，鹰的出现却使它们黯然失色。自希腊抒情诗人品达将自己喻为鹰之后，鹰便成为诗人笔下最多的比喻了。之后，但丁在《神曲》第一部《地狱篇》中将荷马称为鹰；格雷在《诗歌的发展》（1754）中将品达誉为"底比斯之鹰"，"高贵自在地飞翔在广袤无垠的碧蓝深空"，这给它返程提供了动力。而格雷本人则被詹姆斯·贝蒂称颂为又一个如鹰一般的品达："拥有鹰一般敏捷的身手和锐利的目光，/达到品达的高度后，自由地在天空中翱翔。"（《论不朽之作》，1766）克洛卜施托克在《忒思孔神》（1764）中比较了贺拉斯笔下的天鹅和"颂歌中那变化多端、果敢勇猛且更具德国特色的飞鸟，/现今就像鹰一样飞至云端，/后再俯冲而下，落在橡树顶端的枝头上"。因而，正如品达比贺拉斯飞得更高一样，德国新颂歌也胜过旧时的新古典主义作品。雪莱也像鹰一样飞翔：

> 我的灵魂把惊恐的链锁抛弃，
>
> 展开歌声敏捷的羽翼，
>
> 像年轻的鹰，在朝霞中翱翔，
>
> 庄严而坚强，在诗的韵律中，
>
> 在惯常的猎物上盘旋。

（《自由颂》，1820）

这里的“猎物”一定是雪莱诗歌的题材。

这一隐喻看似牵强，但不止一位法国诗人使用这个意象来表达异乎寻常的含义。下文是拉马丁写给拜伦的长诗《致拜伦》的开篇部分（1820）：

鹰，荒野之王，瞧不起平原；

他像你，只爱些冬雪未融，

天雷击打的绝壁高峰，

陈列着难船遗迹的海滨，

或者尸骸盈野的战场；

然而，当鸟儿悲鸣，

将巢筑在河边的花丛里，

唯有越过阿托斯圣山山顶那可怕的最高峰的鹰，

独自将巢悬在深渊之上，

纵然山腰被残肢断臂环绕，

岩石被血滴覆盖，

他却在猎物的惨叫中怡然自得，

在狂风暴雨的洗礼中安然睡去。

和克洛卜施托克一样，拉马丁对比了“发出悲鸣之声的鸟”，即天鹅和造成这悲鸣之声的鹰。这里的天鹅和鹰分别隐喻了拉马丁本人和拜伦。雨果为鹰这一形象创作了一首完整的诗歌——《致我的朋友S–B［圣伯夫］》（1828）。诗中，被比作鹰的诗人都是“天才”，它们的猎物即为诗人所创造出的作品，而那些年幼的雏鹰必定是读者或是未来的诗人，是初出茅庐、羽翼渐丰的小雨果们：

华丽的巢穴！隐秘的宫殿，

被滚滚而来的雪崩围攻！

天才用爱哺育孩子，

然后转向太阳，他们的双眸充满火焰，

在火之羽翼下孵化着的是年轻的灵魂，

它们终有一天会插上翅膀！

在《异域之旅与归家》（1800—1801）中，荷尔德林写道：“力大无穷的鸟标志着时间的流逝，/徘徊在高空的峰峦间，召唤着白昼的到来”（11—12）。这里的鹰代表着诗人，正在这首诗中宣告神的降临和新的一天的到来。《日耳曼》（1799—1803）中的鹰从印度河出发，一直飞到希腊和意大利（42及其后）。在诗歌片段《老鹰》（1800—1805）中，鹰应该是叙述者，其双亲从印度河茂密的森林出发（10），而荷尔德林认为那里是诗神狄俄尼索斯的诞生之地。

这些仅仅是18世纪后期聚集在欧洲诗歌天空中众多具有象征意义的鹰的一部分，它们一直群集到1850年左右，之后才慢慢减少，到19世纪末基本成了稀有鸟类。人们记起鹰不是鸣禽时，都觉得非常惊讶。据说，夜莺、云雀、布谷鸟甚至是弥留之际悲鸣的天鹅均会像诗人一样歌唱，而鹰并不会像它们一样歌唱，反倒是更有可能吞食它们。鹰是众鸟之王、宙斯之伴、最大的猛禽、最高的翱翔者，而且，据古老传说记载，鹰能直视太阳而不被灼伤致盲。这些新贵的云雀和其他会歌唱的鸟儿妄想成为贵族甚至是天空的主宰者？这实在是自以为是，甚至荒诞不经。它们不过是诗人罢了！但这正切中要害，作为天才、诗人或诗意激情的象征，鹰成了一个引人注目和独具浪漫主义特征的标识。

然而，有些浪漫主义之鹰却发现自己疾病缠身，伤痕累累，囿于牢笼。安妮特·冯·德罗斯特–许尔斯霍夫在《病之鹰》中描述了一只有气节的断翅雄鹰，它宁愿做一只断翅的雄鹰也不愿做偎在温暖、舒适火炉边的小鸡。这首诗是她回应歌德早期的诗歌《鹰与鸽》（1773）而作的。后者是一首寓言诗，探讨了两种诗歌类型：一只幼鹰捕猎时被猎人打伤翅膀，无法飞翔；一只鸽子善意地为它指出所有地上和灌木丛中的食物。幼鹰答道：“哦，智者！你说话的样子像一只鸽子！”济慈看到埃尔金大理石雕时感觉自己就像一只病重的鹰。弗雷西亚·海曼斯颇有远见地将“天赋异禀且志向远大”的命运比喻为“受伤的鹰”。但是，鹰的常规力量和超凡威力让它难以用来象征受难诗人，而浪漫主义者选择更为直白的方式去表达这一重要且令人迷恋的主题。

早逝诗人

浪漫主义诗人或艺术家英年早逝依旧是老生常谈的话题，他们多死于肺结核、自杀、决斗或是饿死在阁楼里或流放途中。英语世界里，尽管第一代诗人布莱克、华兹华斯和柯勒律治终其天年，济慈、雪莱和拜伦这些“第二代”浪漫主义诗人仍将英年早逝的印象深深印在了我们的脑海之中。济慈25岁时因肺结核病逝于罗马，雪莱29岁时溺亡于勒瑞奇海湾，拜伦36岁时因高烧死于希腊，普希金37岁时在一场决斗中受伤而

亡。卡罗利妮·冯·冈德罗德26岁时，被她所爱的男子拒绝，开枪射向自己的心脏。但是，这些浪漫主义者自己生前已经前往那些早逝诗人的墓前进行祭拜。

现今几乎已被遗忘的法国诗人查尔斯·洛森（1791—1820），在英年早逝的前一年写下了《临终卧床的年轻诗人》（1819），从而在法国掀起了阅读早逝诗人诗歌的热潮。但是，他的其他事情更值得我们关注。正如圣伯夫在1840年一篇随笔中写到的那样，洛森在西班牙有处城堡，城堡带有一个与世隔绝的小树林。

> 在树林最僻静的地方，种植了一小片柏树、桦树和常青树，用来悼念那些英年早逝的年轻作家们。洛森为此所设置的细节也很引人入胜。一簇草丛上摆放着骨灰瓮，瓮上刻着提布卢斯的名字，在附近的桦树树皮上，我们能看到多米提乌斯·马尔苏斯的两行诗句：
>
> 你也一样，提布卢斯，维吉尔的挚友，不公地死去；
>
> 在花样年华去往极乐世界。
>
> 不远处，紫杉之间黑色大理石金字塔唤起人们对于26岁早逝诗人卢坎的记忆。人们认为他是其打破常规思想的受害者，又或许是暴君忌妒心的牺牲品。碑上，我们可以读到《法沙利亚》中的几句诗行：
>
> ……用你的剑攻击我吧，
>
> 我，这无用法令和虚空权利的守护者。（2.315—316）
>
> 垂柳下的两只鸽子，再现了24岁早逝的让·塞孔作品《吻》中的意象。我们领悟了其中的思想，这个思想一直被人们所遵循和丰富。我们也没忘记去马尔菲拉特和吉尔贝的大理石墓碑前祭拜。打翻的一篮花象征着米勒瓦英年早逝的命运。早年自杀的查特顿的坟墓前只有一块光秃秃的石头。随后，我们参观了安德烈·谢尼埃的墓，这是最美的地方之一。洛森似乎早就预感到自己的结局，因此，提前与他钟爱的诗人们居住在他极乐世界中的秘密树林里。

洛森翻译过提布卢斯的很多诗歌。古代世界最伟大的哀歌，即奥维德的《恋歌》第三卷第九节中曾经称赞过提布卢斯。在那首挽歌中，奥维德声称吟游诗人是神圣的，受到诸神的关注；他想象着提布卢斯和其他诗人一起隐居在极乐世界的山谷里，就像是在洛森的小树林中一样。卢坎曾著有《法沙利亚》，该诗被誉为维吉尔《埃涅阿斯》之后最伟大的拉丁语史诗；他迫于尼禄的压制，自杀而死。在雪莱悼念济慈的挽歌《阿童尼》中，很多已故诗人，“一些未成就的声誉的继承者”都站起身来迎接济慈，其中之一就是“卢坎，死使他受到称赞”。让·塞孔（即亚努斯·塞昆德斯，原名扬·埃费拉茨）是16世纪荷兰用拉丁语进行创作的诗人。其作品《吻》主要模仿了卡图卢斯的诗作。接下来谈到的是三位法

国诗人，他们均受伤而死。我们很快会在下文中谈到托马斯·查特顿和他那块光秃秃的石头。1819年浪漫主义重新兴起时，人们再次关注到安得烈·谢尼埃的诗歌。他在1794年“恐怖统治”期间被送上断头台，而几天之后，“恐怖统治”就被推翻了。维尼将小说《斯岱洛》（1832）中最长的部分献给了谢尼埃（和另外两位诗人查特顿和吉尔贝）；普希金1826年也以他为主题创作了一首诗歌。

洛森在其后院（仿照奥维德）再建了一个极乐世界，是最热切推动年轻诗人崇拜的人。很多法国诗歌中均可以找到他心中所有的崇拜对象和其他伟人。托马斯·查特顿是其中最有名的一位，也是离世时最年轻的。当时，他正要凭借自己的非凡才华大展宏图，却被蒙上“骗子”的名头。他1752年出生于布里斯托尔，从孩提时起就常去圣玛丽雷德克里夫大教堂拜读乔叟、斯宾塞和其他古代诗人的作品。12岁时，他用古英语创作诗歌来冒充中世纪的诗歌。1770年，他搬到伦敦，他那些假托15世纪托马斯·罗利修道士之名的“罗利”诗歌受到人们的关注和赞美。当时，他经济状况不容乐观，可能不久之后，有人揭穿了他的骗局。因为这些或是其他别的原因，他服毒身亡，时年17岁。

柯勒律治大约在1790年，仅比查特顿早逝时的年龄大不到一岁时，写下了一首《哀查特顿之死》。诗中，他将这个男孩悲惨的命运归咎于“贫困和冷漠的无视”以及“恨麻木的心投来无尽的侮辱，/悲无望尘世间浅薄之徒”，世人和出版商的思想过于呆滞而未能识别他的天赋异禀。但是，现在他已是“天佑亡魂”，在天使中传播他的圣歌，“圣歌飞越极乐之地，/天使为之狂喜”。柯勒律治和他的朋友骚塞迎娶弗里克家两姐妹时，就是在圣玛丽雷德克里夫大教堂举行婚礼的。

华兹华斯在1802年创作的《决心与自立》中抒发了他行走荒原时的凄凉感受：



图6　亨利·沃利斯，《查特顿之死》（1856）。画作第一次展出时，附有马洛《浮士德博士》

中的诗句："那本能茁壮生长的树干已被切去，/阿波罗的月桂枝已然化为灰烬。"画作模特是小说家乔治·梅瑞狄斯，时年28岁

我忆起查特顿，那优秀的大男孩，

那不眠的灵魂，枯萎在鼎盛之年；

忆起他，他自豪快乐地行走，

走在犁地后，走上山腰［罗伯特·彭斯，逝于37岁］：

我们的精神将我们奉若神明；

我们这些诗人年轻时以欢愉开始，

但是到头来总变成沮丧和癫狂。

和柯勒律治一样，玛丽·鲁滨逊也写了一首悼诗《追忆查特顿》（1806），哀悼贫穷困顿和怀才不遇给查特顿带来了无尽的痛苦。她将他比作一朵被扼死在萌芽期的花朵："淡白色的报春花，五月最美的蓓蕾，/还未绽放美丽就已枯萎。"济慈喜欢放声朗读查特顿的诗句，他似乎与查特顿感同身受，都是那凋零的希望之花。济慈在一首第一组十四行诗《噢，查特顿！》（1815）中写道："你却已凋零，/初开的蓓蕾。"但正如柯勒律治和鲁滨逊一样，济慈也将查特顿安置于天堂，"对着旋转的苍穹，/你甜美地歌唱"。三年后，济慈尝试写作了他的第一首史诗《恩底弥翁》，并将其献给了查特顿。威廉·亨利·艾尔兰德创作了组诗《被忽视的天才》（1812），分别讲述斯宾塞、弥尔顿、德莱顿、汤姆森、哥尔德史密斯和其他数名诗人的杰出和不幸，并以查特顿结束组诗：

杰出的查特顿唤醒我悲伤的歌，

诗人群体中最非凡的年轻小哥；

幻想的子宫孕育出多产的神童，

生而发光，随之腐朽在坟墓中。

这些诗句或许揭示了威廉·亨利·艾尔兰德自身才华遭到忽视的原因，但其将可怜的托马斯·查特顿视为典范，并能对他作出这样心领神会的解读，这更加值得关注。与柯勒律治和济慈的诗句相比，这些诗句或许才气不足，却最能凸显出对查特顿的狂热崇拜。似乎所有这些诗歌（还有更多的诗歌）都是供奉在神殿上的许愿烛，用来阻挡沮丧和疯狂，又或者是在无情的批评家的弓上鸣枪示警。

受难诗人

如果说相较于“早逝诗人”，“被忽视的天才”是一个更大的群体，那么，比它还要更大的群体便是“受难诗人”了。无论他们是否被忽视，浪漫主义者们用一首接一首的诗歌、一部接一部的戏剧作品来振奋精神，激励自己或同龄人。乌戈·福斯科洛独力将朱塞佩·帕里尼因尖锐讽刺贵族而招致的艰苦生活谱写成神话；他在其最为著名的诗篇《墓地哀思》（1807）中，用一个章节生动描述了帕里尼遗体被扔进一个普通坟墓时所遭受的侮辱。拉马丁将其《光荣》（1820）献给长寿诗人弗朗西斯科·马诺埃尔·多·纳西门托（1734—1819）。纳西门托被驱逐出葡萄牙，不久前刚刚去世。诗中，拉马丁追忆起荷马：

这里，正是那位老人，忘恩负义的爱奥尼亚

看见他四海漂泊，历经苦难，

双目失明的他竟以自己的天才作为代价

乞食一块被泪水浸湿的面包。

接着，又追忆起塔索：

那里，塔索，充满着致命激情，

为荣耀和爱情而身陷囹圄，

在即将获得辉煌的胜利之际，

却坠入了黑暗。

然后，又追忆起被雅典流放的将军阿卫斯提得斯和被罗马流放的英雄科里奥兰纳斯。在最后一节中，追忆了被流放至黑海托弥的奥维德：

在坠入死亡之岸前，

奥维德向天堂举起哀求的双手：

他把遗骸留给了野蛮的萨尔马提亚人，

却把荣光留给了罗马人。

伟大的意大利诗人托尔夸托·塔索（1544—1595）创作了史诗《被解放的耶路撒冷》和多首十四行诗。根据传说，他爱上了费拉拉公爵的妹妹利奥诺拉，并被视为疯子监禁了七年。塔索获释后，教皇克莱门特八世计划在朱庇特神庙将其加封为桂冠诗人，但他在加封大典举行之前就去世了。不正当的爱情、盲目的疯狂、极权统治者的残暴、太晚才受到认可的天才——这些均是极为诱人的浪漫素材。歌德用戏剧作品《塔索》（1790）掀起了一股“塔索风”，斯塔尔夫人在影响广泛的著作《论德国》中对该作进行了解读。拜伦在1817年发表的《恰尔德·哈罗德游

记》的第四章和《塔索的悲哀》中均对诗人塔索进行了描述。后者是写给利奥诺拉的长篇书信体诗文，在信中，有“儿歌之魂”美誉的诗人塔索为自己长期身陷囹圄而感到悲哀：但是在费拉拉政权瓦解后得知“诗人的花环应是你唯一的王冠，/诗人的地牢应是你最远的名望”时，他感到些许安慰。1818年，雪莱计划以塔索为主题创作一部戏剧，后来写了一个场景并且谱了曲。弗雷西亚·海曼斯创作了《塔索获释》（1823）和《塔索和妹妹》（1826），其中《塔索和妹妹》借鉴了斯塔尔夫人的作品《柯丽娜》。在俄罗斯，巴丘什科夫创作了《垂死的塔索》（1817）。拉马丁又重新以塔索作为主题创作了多首诗歌；他晚年时在回忆录中记录了他1821年早期在那不勒斯因阅读塔索传记、思索塔索疯病而引发的神经崩溃。19世纪二三十年代，德拉克洛瓦绘制了不同版本的《疯人院中的塔索》和一幅《狱中塔索》。1833年，多尼采蒂以该故事为原型创作了一部歌剧。1849年，李斯特创作了交响诗《塔索》。塔索不幸的一生历经的场所变成了圣地。1817年，拜伦拜谒了费拉拉，一年后，雪莱也前去拜访并参观了塔索被幽禁的牢房。1831年，柏辽兹和门德尔松一同到达罗马瞻仰了塔索的墓地。

著有《变形记》（和《提布卢斯挽歌》）的诗人奥维德的部分诗歌可能触犯了凯撒·奥古斯都，因此被流放至黑海之滨人迹罕至的罗马前哨，周围生活的是锡西厄人或萨尔马提亚人。他把自己的诸多诗歌都寄给了在罗马的朋友，并被收集在《哀怨集》和《黑海书简》中，但是这些诗歌却未能让他得到赦免，最终客死他乡。在《哀怨集》第三章第七节中，奥维德认为他作为诗人的名声将会永存，并以此来安慰自己：“只要从她那胜利的七丘，/罗马俯瞰被征服的世界，我的诗歌就会被人诵读。”普希金因为触犯他的凯撒而从圣彼得堡被流放，途中，他拜访了托弥并忆起这几行诗，这比奥维德所希望的更有先见之明。罗马的灭亡甚至也未能撼动奥维德的名声！但普希金自己却被淹没在人潮中，注定默默无闻，无人聆听他“粗俗”的吟诵（《致奥维德》，1821）。在澳大利亚，弗朗茨·格里帕泽没有像普希金那样遭受流放，但他自1826年便开始创作《哀怨集与黑海书简》，一组关于绝望与艺术贫乏的组诗。德拉克洛瓦被失去自由的塔索吸引，也被这一主题吸引，他两次绘制了《锡西厄人中的奥维德》。

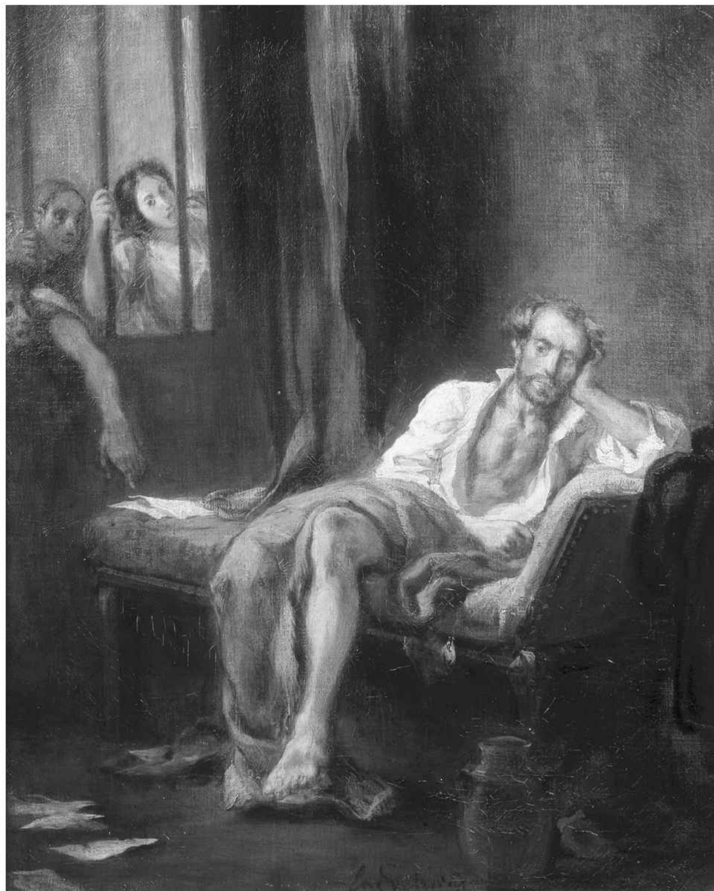


图7 《疯人院中的塔索》（欧仁·德拉克洛瓦，1839）。一位探望者指着塔索几乎全部散落在地上的手稿，好像是要提醒他继续创作诗歌，但是塔索思索着自己的冤屈，神情恍惚

注意到有多少重要的浪漫主义诗人是流亡者是一件很有趣的事，他们要么是因为政治原因被流放，要么是嫌自己国家专制与残暴而流亡。普希金曾被流放至克里米亚半岛或被限定于自家田园。莱蒙托夫被流放至高加索地区一年。波兰诗人亚当·密茨凯维奇被捕后流放至俄国，尽管可以自由游历，但是他自此再也没回过波兰。意大利诗人乌戈·福斯科洛出生于希腊的扎金索斯岛，当时该岛受威尼斯人控制，他因自由倾向的政治观点而逃离威尼斯。后来，出于相同的原因，他又逃离了米兰，在瑞士待了一段时间后移民到英国，并一直生活在那里直至去世。维克多·雨果在泽西岛和根西岛度过了20年才等到拿破仑三世政权垮台。拜伦和雪莱逃离英国，到了“流亡者的天堂”意大利（尽管这不是乌戈·福斯科洛的天堂）。海涅离开德国去了巴黎。这些诗人各自的情况和他们的性格一样，差异很大，因此我们不能确定是否能通过流亡轨迹找到他们的共性，但这是一个值得研究的问题。一方面，诗人从一个地方到另一个地方的流亡有助于浪漫主义运动发展为国际性的运动。所有这些诗人均能说两至三种语言，可以读懂更多种语言。密茨凯维奇曾在巴黎以斯拉夫文学为题发表演讲，海涅也曾在那里以德国文学为主题写作；福斯科洛

曾在伦敦评论意大利文学作品。但是，这些流亡者似乎也体现了我们在本章中探讨过的主题：在祖国不受敬重的预言者、因说着奇怪话语而隐居的人。这被驱逐的、受难的或是疯狂的诗人形象拥有美好的未来：例如，19世纪70年代，兰波和魏尔伦在法国过着奢侈的生活；近一个世纪后，凯鲁亚克、金斯伯格和其他“垮掉一代”的作家们在美国总是不停漂泊，享受着药物所致的幻觉。

在所有这些强调诗人崇高和不幸的断言中，愤世嫉俗者可能会发觉这些显然是浪漫主义诗人为了得到更多尊重、让其作品更为畅销以及为宣传他们的群体而发出的诉求。这一观点的确不无道理。当时，诗人的主要谋生手段正由接受赞助转向向普通民众销售书籍，而浪漫主义在某种程度上正是对这种过渡时期的一种回应。取悦贵族或者收取昂贵的订阅费，通常需要谦逊和礼貌；而要引起购书中产阶级的兴趣似乎需要更为大胆甚至令人震惊的某种东西。正如丑闻缠身的拜伦所知道的那样，负面宣传也是一种宣传。讽刺作品是贵族赞助时代的一种诗歌典型，而这些讽刺作品可能有些大胆，但是因为赞助人们自己会陷入派系斗争，因此掌握讽刺的技巧也是这些雇佣文人的长期饭票。另一方面，单凭宣称自己是先知或是立法者不大可能赢得很多贵族的支持，当然，也有例外。夜莺本身无可厚非，但它若非要假扮成鹰，那就会像诗人假扮成贵族一样荒谬可笑。

不断扩展的含义

当然，浪漫主义受到的颂扬不仅仅来自诗人，否则就不可能得到诗人和艺术家几个圈子之外的极大推崇。不单是浪漫主义诗歌，还有浪漫主义其他各种文学形式、浪漫主义绘画、浪漫主义音乐、浪漫主义歌剧甚至浪漫主义芭蕾舞剧都同样广受欢迎。无论是1814年拜伦《海盗》问世当天就去购书的那1万人，还是1885年为维克多·雨果送葬的那100万人，并不都是诗人或是想要成为诗人的人。那些日子，人们为了聆听肖邦或帕格尼尼的乐曲而挤满音乐厅，或是为了欣赏德拉克洛瓦的画作而挤满画廊。席勒、司各特、拜伦、雨果和普希金的几乎每一部较长的作品均被改编成一部或多部歌剧，更别提我们早已看过的莪相作品了。上演歌剧耗资巨大，倘若没有观众愿意花钱去看，这些歌剧也就不可能搬上舞台。

但是，即便浪漫主义文学和艺术中的海盗、异教徒、中世纪恋人及其他主题让浪漫主义广为盛行，让大批从未怀有诗人志向的人触动的还是诗人的特殊天赋和责任这一主题。和其他诸如海盗、异教徒、孤独敏感的灵魂等放逐者相比，诗人在特定的时代很容易被识别；那个时代，用华兹华斯的名言来说，让人愈加感到“这世界真叫人难耐”，人们“豪夺淫逸”，在日益复杂、死板和城市化的世界里谋求生存，就这样渐渐耗尽了我们的生命，磨灭了我们的希望，更使我们丧失了生存的意义以及感知的能力。读者可能将在生活中所感受到的焦虑和失落投射到诗人及其精神伴侣身上，去寻求慰藉和指引。而在早期，他们更可能会向牧师或教导者寻求这个艰难世界的生存指导，这个世界似乎受到旧式偶像崇拜

的影响，同时又以空前的速度变化着。

这或许有助于提升浪漫主义的吸引力。尽管浪漫主义塑造的神圣且具有创造性的艺术家形象极其罕见，但它也意在让创新精神大众化。它给人以错觉，似乎只要打破惯性思维、重新唤醒理想、找回逝去的童年并放飞想象力，任何人均可成为诗人。伟大的诗人事实上都是诗歌创作的技艺大师，并精通多种语言的诗歌发展史，但是他们时常表明自己的诗歌只是妙手偶得、信手拈来，用华兹华斯的话说就是“强烈情感的自然流露”，或是像风鸣琴的琴弦随着一阵灵感的微风而发出的颤动。

正是部分由于诗人的这种开放性和非专业性，“诗人”这一术语的含义才得以扩展，绝不仅仅指写诗的人。在雪莱的《诗辩》中，“诗人”包括“伟大的历史学家”、先知、教师，甚至诸如摩西这样的“立法者们”本人。“诗人”和“诗”这一含义丰富却不失崇高性的定义为浪漫主义所特有，并且在我们所列的其家族特征列表中占据很高的位置。施莱格尔兄弟和他们圈内的其他人通常把自己最为欣赏的散文，特别是歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》称作“诗”。他们甚至还把浪漫主义的范畴延伸至非语言艺术领域，一如狄德罗之前在对18世纪70年代巴黎沙龙所作的评论中将一些绘画称为“富有诗意的”。柯勒律治赞同诗歌不需要韵律的观点，即诗歌可以是优秀的散文。维尼将《艾凡赫》称作诗，兰波将雨果的《悲惨世界》称作诗。果戈理在小说《死魂灵》的扉页上写下了“诗”的字样。蒂克在音乐评论中把纯音乐称为“富有诗意的”，柏辽兹将贝多芬的《田园交响曲》称作诗。有时，这些术语的含义也会得到扩展，用以指称一种深奥的形而上学之力。如同雪莱注重留心词汇在原希腊语中的含义一样（如poiein本意是指“去创作”），哲学家谢林用Poesie指称人和自然的无意识的创造力。就连上帝也是诗人，他通过口头号令和为万物命名而创造了世界；大自然就是他创作的诗篇。拉蒙纳写道：“诗歌即艺术本身或美之化身，它以可感知的形式存在。因此，宇宙是一首宏伟的诗篇，上帝的诗篇，是我们努力在我们的诗歌中再现的诗篇。”雪莱引用并赞同塔索的观点：“除了上帝和诗人，没有什么配得上造物主的称号。”

这样看来，如果上帝是位诗人，那么我们当中很少有人能配得上“诗人”这一称号。但正如我们将在本书后面一章所见，浪漫主义宣称上帝无处不在，他不是（或者不仅仅是）超越物质世界而存在；他存在于自然和我们体内，或许只存在于斯；或者是我们的感情和思想让上帝完整存在。而这也为浪漫主义所特有。大多数浪漫主义者认为想象力是人类至高的能力，优于思维能力或理解力；人类充分运用想象力后，将获得上帝般的洞察力和创造力。对于柯勒律治而言，正如其在《文学传记》（1817）中阐述的那样，想象力是思想的调解力和统一力：它把其他能力统一起来，把思想本身和自然统一为一体。它富有创造力，充满“诗意”。幻想是将既有感知肤浅地整合在一起，而想象却与此相反，它是通过对符号进行更深层次的分解与融合来产生某种新生事物。柯勒律治对德语中的Einbildungskraft（“想象的力量”）一词作了希腊式的误读，认为想象力具有“融合作用”，即能把不同事物整合为一体。由想象所创造

或“半创造”（正如华兹华斯在《丁登寺》中所言）的产物，不是虚构的（imaginary），而是富于想象力的（imaginative）；诚然，这些形容词之间的差异表明了浪漫主义思想家赋予想象的价值。想象的产物无论多么巧妙或是“新颖”，都不是任意的组合；它给予我们如华兹华斯所言的“探究事物生命”的力量。德国的提顿斯、康德、谢林和其他学者从英国经验论借用了“创造力”，但他们一直极力主张更加宽泛、更加深刻的创造力。柯勒律治吸收了他们的观点，很大程度上就是为了克服他们所认为的经验论者对心灵与世界关系的看法所存在的缺陷。想象力并非一块白板，它不仅仅是记录、记忆及比较感知或“意象”的消极能力，还是一种以内在方式去形成感知本身的积极能力。此外，每个人都具有想象力。人人都可以去树林散步，陶醉在夜莺的歌声里，或在走近瀑布时进入一种崇高壮丽的意境。无论是否将其述诸笔端，他们都能够感受到自身与自然、与上帝、与古老的自然之神、与最佳状况下的人类、与吟诵出这些美好情感的诗人们融为一体。华兹华斯因其在海上做水手的兄弟拥有“警觉的内心”和训练有素的眼耳而将其想象为“沉默的诗人”（《当去往这繁华世界的名胜之地》）。人人都会感到疏离寂寞，或感到受困于冰冷自私的世界；人人都会在诗人感同身受时发现更多内涵。这也正是沃尔特·惠特曼“民主诗歌”的发端之处。

女性诗人

尽管我们引证或引用了一些女性诗人的诗作，但一提到诗人，我们最普遍的设想是他们是男性，这种设想甚至会出现在这些女性诗人的部分诗作中。诗人当然不全部是男性，并且很多女性诗人展现的女性诗人或“女诗人”的形象，与男性诗人的形象有着显著的不同。首先，并不令人意外的是，女性诗人对自己的天赋及神圣的使命感表现得更为谦逊。若是把她们比作鹰，她们就会像我们在海曼斯和德罗斯特–许尔斯霍夫诗歌中所见的那样，是被囚禁的鹰或是受伤的鹰。有时，她们会表现出展翅高飞失败后的失意；有时，则会表现出对翱翔天际的轻微藐视。例如，阿马布勒·塔斯蒂就在诗歌《致维克多·雨果先生》（1826）中以一种讽刺的口吻承认道：诗歌中确实存在（雄性的）诗意的鹰，但她并不是其中一员。

有时轻信于遥不可及的梦，

我渴望飞向那神圣领域，

在那里，我们的鹰聚集在蔚蓝天空，

无畏的双翼划出巨大的弧圈；

但当我尝试飞翔，

我那懦弱的双翅无法划出平稳的曲线；

我的飞翔总是前往地面的巢穴，

耀眼的日光中，我低垂眼睑。

冈德罗德在诗歌《乘热气球飞行的人》中采取了类似的实事求是立场。该诗创作于1806年她自杀前不久，读起来像是在提前回应歌德在《诗歌与真理》（1811—1833）中的评论：

> 真正的诗歌宣称其自身为世俗福音，能用自身的能力为我们创造平静的心灵和健康的身体，将我们从被压迫的尘世束缚中解放出来。它将我们和我们的压载之物提升至更高的地方，像热气球被升起那样，让我们俯瞰那些游荡的困惑之人和尘世中蜿蜒曲折、迷宫般的道路。

冈德罗德将她如诗般的沉思飞船几乎驶入天堂，并畅饮“永恒之醚”。

呜呼！我被拉了下来，

薄雾遮蔽了我的视线，

我再次看到地球的边界，

我被浮云赶了回来。

哎呀！重力严谨的法则

重申其正当理由：

没有人能够远离

世俗的竞争。

多名女性诗人重复使用贺拉斯在颂歌《谁试图与品达竞争》《颂歌集》4.2）中那个经典质朴的传统主题。诗人赞扬品达宛如一只乘着劲风翱翔天际的天鹅，独一无二；而将他自己描述为一只微不足道的蜜蜂，“辛劳地从无数丛林、堤岸采集百里香”，默默地创作着结构精巧的诗篇。卡罗琳·鲍尔斯（后改名骚塞[8]）的小说《埃伦·菲茨阿瑟》（1820）中，有首诗开篇写道：

帕纳索斯山！你巍峨庄严，

你那可怕的陡峭，我可能无法攀沿；

那里，生命之光环绕着

你那神圣的殿宇，戴着月桂王冠，

那里涌流不息，泉声悦耳，

从地下的源头喷涌而出。

我也许无法如鹰那样目光坚定，

凝视那生命之光；

我也许无法似鹰那样展翅高飞，

一饮那天堂之泉。

相反，诗人漫步于低处的溪谷，眺望着远处的山峰，用野花编织着花冠，这一切使她心满意足。然而，她一直为失去倾听她诗歌的人而痛惜，因此，其诗歌极少受贺拉斯式的讽刺影响，而多被悲伤笼罩。西班牙诗人卡罗琳娜·科罗纳多在十四行诗《致我的叔叔唐·佩德罗·罗梅罗》（1843）中表达出的情感更接近于贺拉斯式风格。她认为“女孩的声音”不适于吟诵伟大民族和崇高道德的主题，总结道：“我宁愿，化为一只谦卑的蜜蜂，置身于这片大地之上/永远默默穿行于花丛之中，/也不愿追随欣喜若狂的苍鹰/挥舞着短小的翅膀再次腾空而起。”

女性诗人牵挂家庭职责和幸福，期望避开公众的掌声和鲜花，只考虑丈夫或家庭——这些想法通常会战胜想要跻身诗人名流之列的欲望。大量抒发隐退家庭之乐的诗歌得以发表，这一事实足以表明诗歌作者内心的矛盾心理；而许多诗歌本身就明显流露出这种矛盾心理，一如我们上文引用的诗歌片段所显示的那样。很多女性诗人（甚至包括部分男性诗人）将这种矛盾心理归因于公元前6世纪希腊的莱斯沃斯岛诗人萨福。作为一名女诗人，她在女性诗人中的地位可与弥尔顿或者塔索在男性诗人中的地位相媲美。她是一位伟大的诗人（被誉为古代最杰出的诗人之一），但是历经坎坷。大多数情况下，她并不被视为我们当今所谓的“女同性恋者”。让她声名远扬的，除了些许杰出诗歌的残篇外，还有其在被男性恋人法翁抛弃后纵身跳下莱夫卡斯悬崖自杀殉情的故事。奥维德曾在《女杰书简》第15篇萨福致法翁的书信中讲述了这个故事。她孤身一人，父亲离世，兄弟不在身边，恋慕的法翁更是远在西西里。作为诗人的她声名远扬，家喻户晓，但她却丝毫感受不到愉悦。她撕扯着身上的衣物，悲痛地哭泣着，狂乱徘徊在他们曾欢爱过的洞穴和丛林中。她恳求法翁回到她的身边。如果不能得偿所愿，她发誓，她会听从水中仙女的建议，从爱奥尼亚海中的莱夫卡斯悬崖上一跃而下，以求获取安宁。这封令人心碎的书信，后经亚历山大·蒲柏（1712）部分修改，激起了众多女性诗人的想象。

1796年，玛丽·鲁滨逊创作了一系列共44首题为《萨福与法翁》的十四行诗，细致记录了萨福的一生，包括她对法翁的痴情、法翁的离去、西西里岛之行、与虚伪的法翁的对抗、死亡的决心，以及她站在莱夫卡斯礁石上时的最后思绪。斯塔尔夫人创作了五幕戏剧《萨福》（1811）。在1824年一年中，利蒂希娅·伊丽莎白·兰登创作了《萨福之歌》，凯瑟琳·格雷丝·戈德温写就了《萨福：戏剧性的人物》，索菲·德

纳–巴龙夫人在巴黎《缪斯年历》上发表了一篇《萨福》，俄罗斯诗人伊丽莎白·库利曼创作了一首名为《萨福》的长诗。两年后，阿马布勒·塔斯蒂发表了《萨福之歌》，一首为萨福的朋友艾琳所作的挽歌。1831年，弗雷西亚·海曼斯创作了《萨福的最后一歌》。1843年，卡罗琳娜·科罗纳多创作了《萨福颂歌》和《莱夫卡斯之跃》。关于萨福的诗歌作品一直层出不穷，除诗歌外，还有绘画、清唱剧、歌剧以及芭蕾舞剧。人们经常痴迷于这个主题，如有更多空间去探索这一现象的原因，那将会更加有趣。例如，1793年，英国的骚塞和德国的克莱斯特创作了关于萨福的戏剧诗；拜伦在《恰尔德·哈罗德游记》第二章中（1812）探讨了萨福；1822年，贾科莫·莱奥帕尔迪在《萨福的最后之歌》里倾泻了自己的绝望之情。

这些作品的主旨各不相同，但均再三强调，相对于爱而言，诗人的名誉毫无意义。然而，与柔情的家庭奉献相比，像萨福一样充满激情和情欲的爱情也被证明是危险和不负责任的。尽管萨福值得赞扬，但她的事例仍是一个警告，当然，这个警告更多是给女性诗人而非男性诗人的。确实，拜伦曾宣称，倘若能赢得一位年轻佳丽的芳心，他愿意放弃所有的荣誉（《写于佛罗伦萨至比萨途中》）。赫赫有名之时，他也经常表明名声毫无意义。但是萨福献身的教训主要是针对女人的，因为在人们看来，女人对男人的爱和责任，应该是她们生存的中心。

萨福主题在斯塔尔夫人的小说《柯丽娜，或意大利》（1807）中得到有力而复杂的拓展。小说标题人物是位惊为天人的年轻女性，她美丽动人，机智聪颖，独立自主，见多识广。她是位才华横溢的演员、诗人，更是一名即兴创作诗人（即根据观众提出的主题现场创作诗文的人），小说开篇，在罗马一群热情的民众面前，她被授予桂冠（就像塔索那样）。她是“全新的萨福”：实际上她的名字让人想起古代诗人塔纳格拉的科琳娜[9]，据说她是品达的老师和竞争对手。柯丽娜是一位全新的女预言家，预言意大利（当时受拿破仑统治）会被夺回。正如小说副标题表明的那样，她本人就是意大利的化身，辉煌却无力。她遇到了勇敢机智的英国人奥斯瓦尔德·内维尔勋爵。虽然勋爵对家乡的一位女性怀有歉疚之情和责任之心，他们还是相爱了。他们一起游山玩水，多次探讨意大利、法国和英国的文学和文化。他们在闷燃的维苏威火山边待过几个小时，在那里，奥斯瓦尔德坦白了自己烦心的过往。一周之后，她突然发现原来他竟然早已与自己同父异母的妹妹订了婚！他们双方均在思量她为人妻为人母后是否还应该继续自己的工作。接着，不可避免的事情发生了：奥斯瓦尔德必须回英国去。柯丽娜悄悄跟随其后。其间发生了许多误会，一连串的痛苦遭遇和情感割舍把故事缓慢地推向悲惨的结局。小说情节荒诞不经，极具戏剧效果，且承载着太多的寓意；若是提炼出来，其中的寓意令人沮丧，并为那个时代追求独立和展现才能的机会的女性所熟知。但是，柯丽娜的风趣和魅力令人无法抗拒。她似乎超越了故事情节对她的束缚，给读者留下了深远的影响，或者说，她的确影响了很多欧美女性。她们必定在脑海中反复重写着这个故事，以使爱情和文学声望可以和谐共存，就像斯塔尔夫人曾经断断续续拥有过的一样。但是，她们在诗歌中似乎也在斥责柯丽娜，因为她竟然曾经臆测

自己有可能身为女诗人而获得幸福。

在阿代拉伊德·迪弗勒努瓦创作《柯丽娜和奥斯瓦尔德》之前，该小说还鲜为人知。《柯丽娜和奥斯瓦尔德》不仅仿效了该小说中的书信，还借鉴了奥维德的《萨福致法翁》。这位柯丽娜（Corine，原文如此[10]）乐意放弃她“无用的七弦琴”，转而投入奥斯瓦尔德的怀抱。她比斯塔尔夫人小说的主人公柯丽娜更加乐意，但是柯丽娜最终暗示：温顺配偶的忠诚比起诗人激昂的天赋总是少了一些爱意。玛丽·布朗1828年创作的诗歌《女诗人》则表达得更为清晰。该诗歌宣称“虚假的荣耀之星”很快就会褪去，女性的心灵归属家庭，那里从不会被名望的光芒所侵扰。利蒂希娅·兰登在《科琳娜》（1821）、《即兴女诗人》（1824）和《柯丽娜在米塞诺角》（1832）中均多次探究这一主题；弗雷西亚·海曼斯也在《柯丽娜在朱庇特神庙》（1830）中涉及这一主题。海曼斯的诗歌以令人疯狂的典型方式结束：



图8　弗朗索瓦·热拉尔，《柯丽娜在米塞诺角》（1819）。画作描绘的场景是在爱人内维尔勋爵的深情凝望中，柯丽娜刚刚吟诵完一首诗作，而勋爵身后的维苏威火山浓烟滚滚。热拉尔以斯塔尔夫人本人为模特绘制了她塑造的著名女主角柯丽娜

光芒四射的太阳之女！

你已赢得鲜艳的花冠。

罗马的王冠！哦！你不

为此殊荣感到高兴？

你是如此欣喜若狂，

当你头戴桂冠。

她使最简陋的壁炉

成为世上独有的风景。

对于原型人物柯丽娜的影响，众说纷纭，莫衷一是。诸如这些对她影响的各种回应，似乎在试图扼杀女性的自由和创新精神。鉴于男性诗人经常遭遇悲惨命运，更不用提时常发生在他们身上的丑闻，几乎任何人都支持采取适当的做法让自己的女儿平安地待在家中。但是，压制诗人天才就是压制浪漫主义。除了与浪漫主义形成鲜明对比或谴责浪漫主义的女性之外，许多女性诗人是否应该纳入像眼前探讨该主题的这类小书中仍然值得怀疑。若是本书有足够篇幅，让我们仔细探讨简·奥斯丁《劝导》（1813）中安妮·艾略特提出的“不要去阅读拜伦”的警告或是玛丽·雪莱反对自负的男性天才的警示故事《弗兰肯斯坦》（1818），那会非常有趣。不管怎样，女性艺术家反对令人窒息的社会规范的斗争，在乔治·桑的《莱利娅》（1833）和伊丽莎白·巴雷特·布朗宁的《奥罗拉·利》（1856）中得到延续。《莱利娅》的女主角是一位全新的“柯丽娜”，对爱和独立有着全新的理解；《奥罗拉·利》的女主角综合继承了斯塔尔夫人和乔治·桑笔下女性的特点。在浪漫主义时期，伟大又悲情的先知诗人往往被认定为男性，但是柯丽娜这位女性预言家诗人同样伟大、悲情，她预示着一个时代的到来。

第四章　宗教、哲学和科学

若正如我试图呈现的，由诗人充当先知和祭司，他们会预示或助祭什么样的宗教信仰呢？浪漫主义可以被视为一种新的宗教吗？我在第一章引用了T.E.休姆对浪漫主义的尖刻描述——“跌落的宗教”。他写道：“浪漫主义缘于理性主义者对传统的、‘古典的’基督教教义的批判，这一批判让我们无法自然宣泄宗教本能，于是我们就必然要寻求另外一种方式。”

> 你不信上帝，于是你就开始相信人就是神。你不信天堂，于是你就开始相信地上的天堂。换句话说，你就接受了浪漫主义。在它的本身范围内正确而恰当的概念被传布开来，使人类经验的清晰的轮廓混乱起来，变得不真实和模糊不清。这就像把一瓶蜜糖倒在餐桌上一样。
>
> （《沉思录》，1924）

若我们能从休姆倨傲且风趣的言辞中推断出他认为浪漫主义只是一例不良行为，那他的确抓住了浪漫主义的核心。我们并不难发现“人类是神圣的或者可能变得神圣”的说法。威廉·布莱克认为上帝的人类化身不仅仅只有耶稣基督，还有我们所有人类身上持久的能力：“上帝变得像我们一样，那我们也许可以像他一样。”（1788）1802年，华兹华斯写道：“是我们的灵魂神化了我们。”弗里德里希·施莱格尔则声称“每一个虔诚的人总是渐渐变成上帝”（1800）。爱默生在《神学院献辞》（1838）中说过，耶稣变得独一无二，不是因为唯有他变成了上帝，而是因为唯有他“看到了上帝化身为人类”。许多宗教信奉者认为，这种说法亵渎了神明或者至少是在夸大其词；而对另一些信奉者而言，这种说法引发了早期新教徒对宗教“狂热”的恐惧，这些新教徒被认定是16和17世纪宗教战争的罪魁祸首。美国超验主义运动与德国、英国的浪漫主义极为相似，爱默生在其中扮演重要角色。一位半信半疑的奉行者将该运动称为“自我神论”。（其实，“超验主义”这一标签具有误导性，因为其拥护者强调的是上帝的内在性而非超验性。）休姆极为鄙视维克多·雨果空洞的辞藻和模糊的宇宙观，若他知道雨果被尊为越南高台教的三圣之一，肯定会觉得非常好笑。高台教创立于1926年，至今仍有100多万名信徒。

或另举一例：长期以来大多数基督徒都认为，《新约》中的神迹可以证明耶稣就是救世主弥赛亚。大卫·休谟及其他启蒙哲学家将神迹重新定义为违背自然规律的行为，并因此将其视为无稽之谈而置之不理。在《宗教讲演录》（1799）中，弗里德里希·施莱尔马赫又用心理学术语重新定义了神迹：“每一个事件，甚至包括那些最自然、最普通的，只要其

宗教思想占主导地位，那它就会变成神迹”，这一宗教思想让所有人都接触到无限的宇宙。他补充道：“对我来说，一切均为神迹。”施莱尔马赫和其他德国浪漫主义者引发了数十年后波士顿地区牧师们的“神迹争论”，这一争论在1838年爱默生的演讲中达到高潮。他说，耶稣“谈到奇迹是因为他体会到人的生命就是一个奇迹、人所做的一切事情均为奇迹，而且他还知道这一每日奇迹会随着其性质的升华而闪耀”。一些浪漫主义者对于神圣观也有类似的说法。例如，布莱克谴责传统的神圣观是邪恶的，提醒我们耶稣将圣殿中圣所里的幔子从上到下裂成了两半。“因为有生命的万事万物都是神圣的。”（1793）施莱尔马赫同意这种看法：“对于一个虔诚的人而言，宗教让一切变得神圣，即使是那些不神圣的、平庸的事物。”此外，1817年，济慈在给友人的一封信中写道：

“除了心灵情感的神圣性和想象的真实性之外，我对任何其他事情都没有把握。”

这里透露出的信息很明显：上帝、神迹和神圣，这三者早已脱离传统的“古典”范畴，已延伸至人类，甚至渗透到自然界中。仿佛想要比休姆先发制人似的，雨果在《上帝》一诗（写于1856年）中总结了自己的宗教观。诗中，他嘲笑那些将教义强加于上帝及“将黑暗和永恒深锁起来”的企图。但是，让我们用另一种方式重述休姆对浪漫主义宗教的描述。传统的，或多或少也是“正统的”基督教观点认为，上帝、灵魂和自然（或世界）三者之间的关系如同三角形，上帝位于三角形的顶点，灵魂和自然（或世界）分别为两个底角。除了化身为圣子耶稣基督之外，上帝是超验的；他不是自然的一部分，而是自然的创造者；它也不是我们灵魂的一部分，而是我们灵魂的创造者，而且只有当圣灵进入我们灵魂之时，它才成为我们灵魂的一部分。（事实上，“狂热的”新教教派强调我们内在的圣灵，该教派是浪漫主义的先驱。）基督徒的终极目的是与上帝合体，而达到这一境界需要人尽可能地与“自然”脱离联系，这里的“自然”涵盖包括肉体在内的所有物质实体。自然之中尽是指引我们找到上帝的标识，同时也充满了陷阱和谬见，它充其量会被冠以“上帝之创造物”的美名。但是，在18世纪许多受过教育的欧洲人心中，启蒙运动对迷信思想的攻击及哥白尼天文学和牛顿物理学的普及将上帝拉下神坛，上帝不再是人崇拜的对象、神迹的施行者或道德准则的独裁者，耶稣也被贬至主要的传道者和道德榜样之列。“上帝”只剩下孱弱的外壳，即自然神论的上帝，他只创造了宇宙及其恒常的规则，在此之后并不再对这个世界的发展产生影响。几代浪漫主义者大体上都接受原本超验、有力的上帝走下神坛的事实，换言之，上帝由原先三角关系中的顶点降至与灵魂、自然平齐的位置。1963年，诺斯罗普·弗莱写道：“在浪漫主义中，我最先看到的是一个深刻变化所带来的影响，主要不是在宗教信仰方面，而是在现实的空间投射方面。”浪漫主义者不再将自己的狂热崇拜之情垂直地指向超验的上帝，而是通常会作水平方向的转移——向外指向自然深处，向内指向灵魂深处。他们与理性主义批评家分道扬镳。后者早在他们之前就表示希望保留信徒的宗教体验、神秘感、狂喜感、服从无限的感觉，和对教堂及其艺术和音乐的审美愉悦。这就好似处于基督教三角底端的灵魂和自然是上帝的遗产受赠人——上帝死了，但其

神性及其激发的情感却传承了下来。施莱尔马赫的宗教著作对于浪漫主义者最为重要，早在反浪漫主义者休姆之前，他就赞同宗教是人性中固有的这一观点，却摒弃了“神学体系”，因为它不是“宗教本身”，而只是“一纸空文”。“宗教的要旨就是以最高统一性感知到，所有在情感上触动人的都是一种东西。”宗教本身源于“与自然合为一体并根植于自然的一种感觉”。这是对我们赖以生存的宇宙的一种无声的屈服。相较于弗莱的观点，我认为这更多地是信仰方面的变化，因为它几乎用情感取代了信仰。无论如何，情感已成为核心，而非教义。斯塔尔夫人在《柯丽娜》中写道：“宗教是心中最纯粹的情感。”

自然宗教

当然，早在浪漫主义之前，就已有人发现自然界存在神、存在其智慧与力量的迹象。《诗篇》第19章开篇写道：“诸天述说神的荣耀，穹苍传扬他的手段。”数位情感主义诗人或浪漫主义诗人，如克洛卜施托克、弗里德里克·布伦、克里斯托弗·斯玛特、威廉·柯珀和柯勒律治，均在这种信念的指导下创作诗歌。他们发现神不仅处在苍穹之中，也见于细微之处。根据斯玛特（1754）的观点，不仅雷电、地震和火山能彰显造物主的存在，祂也“存在于细小的霉菌中，/同样明显，同样强大”。维克多·雨果在《狂喜》（1829）一诗中也沿袭了这一惯例，着眼于更宏大的范围。他听见树林和山丘低声询问夜空中的星星和大海里的波涛，星星和波涛回答道：“是主，是主耶和华！”

但这并不是一个独特的浪漫主义观点。在《丁登寺上游几英里处的诗行》（1798）一诗中，华兹华斯描述了一种心境，就像是处于一种神秘的恍惚状态之中：

在此安恬心境里，

爱意温情为我们循循引路，

直到这皮囊仿佛中止了呼吸，

周身的血液仿佛不再流转，

躯壳已昏昏入睡，我们成了

鲜活的灵魂：万象的和谐与怡悦

以其深厚的力量，赋予我们

安详静穆的眼光，凭此才得以

洞察物象的生命。

这不是上帝的想象也不是上帝的杰作，而是“事物的内在生命”。这

一表达很是模糊，却清晰地描绘出一个无处不在的、“水平的”神的形象，并且暗示这个世间的事物充满活力。之后，在这首诗中，华兹华斯又回到这种心境或想象的力量之中：

崇高思想的欢乐，一种超脱之感，

像是高度融合的东西

仿佛正栖居于落日的余晖，

浩瀚的海洋和清新的空气，

蔚蓝色的天空和人类的心灵，

一种动力，一种精神，推动着

思想的主体和思想的客体

穿过宇宙万物，不停地运行。

这种“东西”、这种“动力和精神”，就像华兹华斯在诗中所写的那样，与上帝关系密切，但又不是极其密切。但是，华兹华斯使用了宗教语言，不仅在这些诗节中，而且尤其是在诗歌的结尾处。他在此宣称：

多年来，

我敬奉自然，到此地游览，

向她参拜，我乐此不疲：

对她的爱越来越炽烈，哦！越来越深沉，

越来越虔敬。

后来，华兹华斯变得更为保守时，这些诗行遭受某些读者的诟病而令其陷入防御状态。但是，这些诗行依然能够证实浪漫主义者对大自然的崇敬之情。

一些浪漫主义者以某种方式保留了基督教信仰，认为自然是上帝的杰作。除此之外，他们还补充了一个观点，认为自然也是上帝的语言，这种观点不太常见却由来已久。在《午夜寒霜》（1798）中，柯勒律治对他还是婴儿的儿子说道：

你就会看到各种瑰丽的景象，

你就会听到各种明晰的音响，

这些都是上帝发出的永久语言，

祂在永恒中取法于万物，而又

让万物取法于祂。

1796年，瓦肯罗德写道："自然就像神口中说出来的不完整的神谕。"人们普遍宣称，尤其是在德国诗歌中宣称，自然向那些愿意倾听的人传递信息。诺瓦利斯虚构出一句"密语"，它能够消除如今盛行的一切伪知识（《如果数字和图形不再一如既往》，1802）。在《启程》（1815）一诗中，艾兴多夫写道：

森林里写着

沉默、庄严的话语，

有关品行端正和爱意

和我们必须珍惜的东西。

我已经真诚地读完了

这些朴实又简洁的语句，

它们贯穿我的生命

变得惊人地清晰。

在《灌木丛》（1802）一诗中，弗里德里希·施莱格尔想象的不是话语，而是一种意味深长的"声音"，一种大海咆哮、树叶婆娑的"声音"。诗歌结尾写道：

在纷繁的尘世之梦里，

震响着一个小小的声音。

它透过一切声音，

传向那暗暗窃听的人。

音乐家们喜爱这首诗，这不足为奇：1819年，舒伯特为这首诗谱了曲，舒曼也将该诗的最后几行用作其钢琴曲《C大调幻想曲》第17号（1839）的警句。一些后期法国浪漫主义者将这一观点推向不可思议的极端。奈瓦尔在《金色诗行》（1845）中写道："卑微的生灵常有神祇藏身；/如同新生儿的眼睛，被眼皮遮挡，/纯粹的精神在群石的外表下成长！""自然是一座神殿，"波德莱尔在《契合》（1857）一诗中写道，"圆柱皆有灵性，/从中发出隐隐约约说话的音响；/人漫步行经这片

象征之林，/它们凝视着人，流露出熟识的目光。”

对于浪漫主义者来说，德国画家卡斯帕·大卫·弗里德里希似乎把他们的观点都体现在他那精工细作、令人难忘的风景画中。其中很多画作都呈现了冷杉林中的哥特式废墟，或冬日里光秃秃的橡树（如《橡树林中的修道院》，1809—1810），让观赏者觉得难以捉摸：随着时间和自然对它们的作用，哥特式建筑变得“自然”了吗？抑或相反，自然是教堂或修道院，就像波德莱尔的神殿一样，给予我们宗教启示？若是这样，这种教义会消失于现今理性的萧条期和没有归属感的城市吗？这些绘画的美如此令人着迷，就像济慈谈论他的希腊古瓮时所说的那样，能够“把我们从思想中抽离”，让我们的宗教情感四处溅溢，身处一种出神状态，满怀敬畏。弗里德里希还创作了几幅山石林立的画作，画作中均有十字架或者耶稣受难像高高地耸立在凸露的岩层上，其中最著名的就是那幅《山上的十字架》（1807—1808）。镀金的画框上方雕刻着天使的头像，下方是上帝之眼，画中山石交错的山坡上，林立着一棵棵笔直挺立的冷杉，再往上是一个十字架，上面是殉难的耶稣像；耶稣像面部并不正对着我们，而是朝着夕阳的余晖；圣光从山崖下方向上射向无尽的苍穹（虽然这在现实中不可能），天空被染红了。如果这个祭坛装饰画是为教堂而作，那么它属于哪个教派呢？在许多方面它很明显属于基督教，但它是否也描绘了基督教堂美丽的日落，如同马修·阿诺德在《多佛海滩》中所描绘的信仰之海“那忧伤、咆哮久久不息的退潮之声”？

希腊异教信仰

诗人将自然或石头之类的自然之物人格化，这与异教徒的多神教仅有一步之遥。奈瓦尔在另一首十四行诗《黛尔菲卡》（1845）中写道：“你终日为之哭泣的诸神终将归来，时光将带回远古昔日的秩序。”华兹华斯认为，“这个尘世”，“豪夺淫逸”，让他十分孤独，与大自然十分疏离；他宁愿成为异教徒，这样就可以看到海里的普罗透斯，听到特里同吹响号角（“这尘世拖累我们可真够厉害”，1807）。大多数情况下，华兹华斯从中世纪的废墟中汲取想象，这种对希腊男神、女神及仙女的向往对他而言确实异乎寻常。但是，新生代英国诗人拜伦、雪莱和济慈却常常以此作为诗歌主题。例如，在《赛吉颂》（1820）一诗中，济慈看到赛吉睡在她的丘比特身旁后，表示：“我要做你的祭司，为你建庙堂/在我心灵未经践踏的地方”——“心灵”（mind）是希腊语“赛吉”（psyche）的英译。没有哪个基督教寓言像异教神话那样强烈地吸引着济慈。雪莱也是如此，他自称是无神论者，却在这些相同的异教神话中找到了宗教真理。其最伟大的作品《解放了的普罗米修斯》（1820）深刻反思了人类的朋友普罗米修斯与暴君朱庇特之间的斗争；他笔下的英雄放下仇恨，以一种基督式的自我牺牲推翻了暴政。

然而，受到希腊异教狂热崇拜影响最大的却是德国。歌德甚至在其“古典主义”成熟之前，就借普罗米修斯之口，表明要摆脱残暴众神的控制，并要颠覆正统文学的审美情趣。“诸神啊，在太阳下我找不出比你们更可怜的东西！”普罗米修斯蔑视诸神，认为他们只不过是孩童和乞丐

这些愚蠢幻象的投射，于是，他开始“按照我的形象”创造人类。写下了那个时代最具影响力的异教诗篇《希腊诸神》的，正是歌德的友人席勒。这首挽歌哀悼了在基督教和科学双重重压之下灭绝的诸神。从前，仙女们居住在每一处山林水泽，当诸神走过凡间时，爱上凡人，将其中一些带到奥林匹斯山，并与她们生下凡人或神，而如今，这世界已一片荒芜。“现代学者解释，/太阳不过是没有生命的火球，在那儿旋转/那时却说是日神赫利俄斯驾着黄金的马车，/沉静威严。”“美丽的世界，而今安在？”希腊神话中的人性之花都已落英缤纷，“受到一阵阵可怕的北风洗劫。/为了要抬高一位唯一的神，/这个诸神世界只得消灭”。诗中“唯一的神”指的是那个“由女性人类所生”的“神圣的野蛮人”（heilige Barbar）。毋庸置疑，这首诗歌一经面世（1788），就遭到路德教会满腔义愤的牧师们的公然抨击。然而，对像荷尔德林这样的浪漫主义一代来说，这倒给诗歌平添了一分魅力。荷尔德林在挽歌《面包与美酒》（1800—1801）中也询问过诸神去哪里了。“雅典衰老了，底比斯也是”，奥林匹亚不再有竞技比赛。“为什么连那些古老而又神圣的剧院也沉默了？”席勒修改了《希腊诸神》的结尾部分（1800），宣告诸神已经回到品都斯山脉的家中，但却“在诗歌中永垂不朽”。荷尔德林也想象诸神现在正处于另一仙境——“众神仍在，/可已在高高的头顶之另一世界”——但他们会适时而归。与此同时，我们这些诗人饮着“酒神”的美酒，写作赞美诗向他表示敬意。这里“酒神”指的既是狄俄尼索斯又是耶稣。

在法国，阿尔弗雷德·德·缪塞也沉浸于一种类似的怀旧之情中：“哦希腊！……//我是你古时的公民；/我的灵魂与蜜蜂一同迷失在你的门廊之下。”（1831）但是，在意大利，贾科莫·莱奥帕尔迪在《致春天，或论古代寓言》（1824）一诗中几乎寻求不到失去诸神的慰藉。他哀叹“从前那美好时代”的消逝，那时诸神在山顶跳舞、牧羊人沿着河岸聆听牧神潘的排箫之声。现在我们和他们没有血亲关系，奥林匹斯空空如也，雷电不再由宙斯司掌，它随意游荡，恐吓人类，不再区别对待无辜之人和有罪之徒。最终，莱奥帕尔迪求助于自然，通过一句“若你仍在”，绝望地恳求自然聆听我们的烦恼，或者在自然的某处有一生命，即便它不会同情我们，至少也会留意到我们的悲伤。

崇高

上文中，我们提到了华兹华斯《丁登寺》一诗中的“崇高思想的欢乐，一种超脱之感，像是高度融合的东西”。“崇高”这一理念在18世纪得到广泛传播，一方面可以用于表示写作——“崇高”一词曾被用来翻译朗吉努斯文艺理论中的古希腊词语“hypsos”；另一方面也可用于描述像华兹华斯的“意识”这种思想状态，以及山岳、海洋和瀑布等自然之物。崇高通常与“美”相对，“美”被认为是温柔、宁静，通常具有女性色彩的气质，适用于形容连绵起伏的山丘、肥沃的山谷和悉心照料的庄园；崇高会引发对广袤无垠、力量无穷的荒野和难以掌控的自然的恐惧。然而，这种恐惧是远处的恐惧，旁观者可以足够安全地凝视着它，不用逃离。伊曼努尔·康德在《判断力批判》（1790）一书中，把高悬的山崖、

狂暴的雷云、火山、飓风、“无边无际的被激怒的海洋”、万丈瀑布等称为压倒一切的东西；与此相比，我们的力量十分微不足道。

> 只要我们处于安全地带，那么这些景象越是可怕，就只会越是吸引人；而我们愿意把这些对象称为崇高（erhaben），因为它们把心灵的力量提高到超出其日常的层面……［并］使我们有勇气与自然界的这种表面的万能相较量。

崇高的自然唤起了我们灵魂中的崇高。再回到我们先前提到的基督教三角关系：去除上帝这一终极崇高力量之后，我们在自然中（自然已不再被视为他的创造物），以及对其崇高有所感应的我们自己的心灵中再次发现他的崇高。有时，最崇高的自然的确看上去就像心灵本身，正如华兹华斯在《序曲》（1805）中有关翻越阿尔卑斯山的那段宏大描述一样：

> 轰鸣的激流从碧蓝的天际飞下，
>
> 也有岩石在我们耳边低语—
>
> 是些滴水的黑石在路边交谈，
>
> 似乎都有自己的嗓音和语言；
>
> 山溪湍急，凝视片刻即令人头晕目眩；
>
> 放荡不羁的云朵和云上的天宇则变换着骚动
>
> 与平静、黑暗与光明——峡谷中所有这一切
>
> 都像同一心灵的运转。

在诗的结尾，在斯诺登山顶上的一个类似的瞬间，这个场景展现了“强大心灵的完美意象”。看到同样的美景，雪莱朝着勃朗峰下的阿尔夫峡谷呼喊：“令人目眩的峡谷！当我凝视着你/我仿佛置身在非凡奇妙的梦境，/审视我自己独特的幻想，/我自己的，我的人类心灵。”（《勃朗峰》，1817）更多时候，正如我们在柯勒律治、施莱格尔、奈瓦尔等人的诗中所见的那样，壮观的自然景色似乎在对专注的心灵意味深长地讲述着什么。俄罗斯诗人巴拉滕斯基站在令人目眩的大瀑布前，“我的心似乎明白了/你无言的表达”（《瀑布》，1821）。然而，对莱奥帕尔迪而言，崇高的维苏威火山大肆毁灭人类生命并漠然置之，它似乎只剩下残酷，甚至是比残酷更为糟糕的东西（《金雀花》，1836）；在此，他身处浪漫主义的边缘，尽管仍然受到激励去与这座巨大的火山对话，但是已不再抱有任何幻想。

至于文学作品中的崇高，我们可以在莪相的作品中找到，因为他的作品中不仅有岩石突兀、饱受风雨的海岸等崇高的场景，而且还有其特

有的（或麦克弗森的）表现手法；其作品富有《圣经》韵律，充满含糊却悲惨的情节并运用了大量的反问句等。1757年，托马斯·格雷将弥尔顿描述为“他，乘着崇高/在狂喜的六翼之上”，埃德蒙·伯克在《崇高与美丽概念起源的哲学探究》（1757）中也借用了《失乐园》中崇高的例子。莎士比亚，尤其是他的悲剧，但丁、荷马以及其他伟人，均因他们的崇高而受到赞扬。圣伯夫歌颂雨果的“崇高飞翔”（1829）；实际上，翱翔已成为崇高的主旋律。

也正是在此时，18世纪90年代初期，交响乐开始变得崇高起来。毫无疑问，这主要是因为其震耳欲聋的声音所带来的巨大力量和交响乐突然转调的能力。1813年，E.T.A.霍夫曼发表了一篇文章探讨贝多芬的器乐，那音乐“为我们开启了怪异且无法估量的王国，耀眼的光芒刺透王国上方漆黑的夜空”；我们感到“无尽的渴望所带来的痛苦，其间每一次欣喜乘着欢快的歌声升至高空，复又降了下来，直至被吞没”——那“无限的渴望正是浪漫主义的精髓”。在这之后，最能代表崇高的人物当属贝多芬。

在哲学家和诗人广泛讨论崇高之后，浪漫主义画家也竭尽全力以崇高的方式描绘崇高的景象。J.M.W.透纳擅长运用模糊的笔法、明暗的鲜明对比以及多样化的视角，生动地再现陆地或海面上可怕的风暴。在《暴风雪——汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》（1812）一画中，乌云铺天卷地，暴风雪即将呼啸而来。这样的场景下，骁勇善战的迦太基人显得十分渺小；在另一个相似主题的画作《暴风雪——汽船驶离港口》（1842）中，我们从一个难以想象的角度，而不是从安全海岸的角度，看到一艘汽船被困在一个风浪和雪雾形成的离奇的漩涡中。弗里德里希的绘画方式与透纳自由、素描式的画法几乎截然相反，但他精心绘制的风景画也同样令人心生敬畏，回味无穷。他的画作中经常75出现一两个背对我们、视线与我们一致的人物，如他在《林中的轻骑兵》（1814）一画中描绘了一个矮小骑兵，没有骑马，眼睛紧盯着冬日里一片无法穿越的常绿林。但是，他却能描绘出同莱奥帕尔迪笔下的维苏威火山一样的残酷、冷漠的崇高景象。在他的《北极冰海遇难船》（1824）一画中，船只遭到巨大冰块的撞击后，慢慢地四分五裂，变得支离破碎，似乎比透纳的那几幅沉船画中充满漩涡的大海更加令人恐慌。



图9　J.M.W.透纳，《暴风雪——汉尼拔和他的军队翻越阿尔卑斯山》（1812）。画作中的崇高。在雄伟的阿尔卑斯山脉和高耸的暴风云面前，这一人类历史上的重大事件几乎化为乌有。而透纳粗粝的笔触让我们难以解读这一场景，画作中的一切因此变得更加令人畏惧

艺术之宗教

如果诗人已经成为现代的先知和牧师，我们自然就可以将古代先知和牧师看作诗人。人们逐渐将《圣经》视为文学作品，并以新的方式进行鉴赏。尽管对有些浪漫主义者来说，把《圣经》置于《伊利亚特》或《哈姆雷特》这类伟大的文学作品之列，实际上是赋予其极大的权威；但是，对于正统的信徒来说，只是去鉴赏《圣经》，将其视为文学作品，就是否认《圣经》的权威。无论如何，现在“作为文学的《圣经》”这一概念已司空见惯，它已成为上千门大学课程的名称，并在情感主义和浪漫主义这两个历史时期获得了长足发展。罗伯特·洛斯探究了《旧约》诗行的结构，其作品在欧美国家被广泛阅读和探讨。我们注意到麦克弗森可能是受到他的影响而在其莪相式诗歌中运用了类似的平行结构。



图10　卡斯帕·大卫·弗里德里希，《北极冰海遇难船》（1824）。该画作中的崇高与透纳的崇高风格迥然不同。弗里德里希的精细笔法显示了画作中心那几乎可被视为建筑的背后那股气势磅礴、残酷无情的力量，这一力量能轻易地摧毁船只的右翼

德国哲学家格奥尔格·哈曼认为《圣经》本质上是诗性的，并认为上帝是“最初的诗人”（《袖珍美学》，1762）。布莱克说过，《圣经》“是诗歌，也是诗歌的灵感来源”；“《新约》和《旧约》是伟大的艺术代码”。布莱克篇幅较长的诗歌往往都充满了《圣经》典故和意象，但是，当他将《圣经》纳入自己的神话谱系时，他既不害怕改写《圣经》，也不畏惧探寻其中的“地狱之理”[infernal sense，与“内在含义”（internal sense）双关]。《圣经》对华兹华斯来说不太重要，但是，他在《序曲》（1805）中对“犹太之歌”的力量做出了回应。布莱克探讨过“《圣经》的崇高”，柯勒律治也认同“崇高生来就属于希伯来”而非希腊这一观点。拜伦曾写道，无神论者雪莱“将《圣经》作为文学作品大加赞赏”，并尤为推崇《约伯记》、《传道书》和除《诗篇》以外最“富有诗意”的《雅歌》，这无疑让雪莱显得过于虔诚。雨果、维尼及其他法国作家也经常运用《圣经》，他们不仅改写其中的故事，还借鉴其表现手法。

德国哲学家、历史学家J.G.赫尔德强调《圣经》是人类生活在特定时间和地点的产物，正是他强有力地改变了同时代人阅读《圣经》的方式。《圣经》的作者希伯来人通常用一种华丽、隐喻、“东方式”的手法创作诗歌，若将他们视为科学家或历史学家则完全违背了他们的精神。在赫尔德之后，数位德国作家，像他们的英国同行一样，在《圣经》中寻求比字面上的真理更为深刻或位于更高层面的东西。施莱尔马赫写道，在《圣经》的“创造性诗意的冲动”中，我们试图在自己身上唤起一种更加崇高的心境，但是，如果我们对其采取“奴性的敬畏态度”，那么它将会变为一座陵墓。荷尔德林翻译了《圣经》文本，但是，他认为宗教情感无法通过文字的阐述或概念，而只能通过神话来表达。赫尔德推

测，随着符合我们时代的新启示的出现，可能会出现新的《圣经》。弗里德里希·施莱格尔在论述中世纪“永恒的福音”的观点时，提到它体现了“三位一体”中的第三位格，并且宣称新的《圣经》不是单独的一本《圣经》，而是一套丛书；这套丛书正是最初的圣约书。布莱克非常了解这一古老传统：他写了一部诗集，名为《永恒的福音》，并向世人许诺将亲手创作一部新的《圣经》。

如果说许多浪漫主义者把《圣经》当作文学作品，那么他们也把教会当作艺术。谢林、诺瓦利斯、瓦肯罗德和蒂克均发现天主教教会的礼拜仪式是与其教义截然不同的宗教灵感的来源。夏多布里昂在长篇巨作《基督教真谛》（1802）中对基督教的文学和艺术进行了阐述，所用篇幅远远超过其对教义的阐述。他写道：“你不可能进入一座哥特式教堂而感觉不到一种战栗和一种模糊的神性。”就是这种战栗吸引着夏多布里昂和许多其他对其做出回应的人。这种战栗是一种美学魅力，一种崇高的震颤，一种对古老神秘事物的默默尊重，一种对信仰时代的怀念。年轻的泰奥菲尔·戈蒂耶在他的《十四行诗I》（1830）中精确地捕捉到了后宗教灵魂中温柔的忧郁：“漆黑的教堂，窗户微微发亮/西方的太阳燃烧起来，渐渐消失”，诗歌的开篇如是写道，就像是为弗里德里希画作所写的说明；“一个逝去时代的珍贵遗迹，/只有拱顶在蔚蓝的天空中留下黑色的印记”。教堂的钟声似乎从高处传来，“而诗人坐在岸边，挨着海浪，/听着阵阵短促的声音，声音好似飘浮在梦中，/他悲伤地凝视着天空，回忆着”。他到底在回忆什么，这只能靠我们的遐想，但我们一定会想起柏拉图的回忆说，就如高处传来的钟声让诗人想起从前那一去不复返的日子。

浪漫主义团体或圈子往往将自己当作信徒或是虔诚的会友。一个多世纪以来，巴黎的作家、艺术家和知识分子受邀参加一两个定期沙龙的现象十分普遍，这种沙龙通常由贵族女性主办。但是，19世纪时，作家们自己主办了数个沙龙，这些沙龙通常以某种杂志为中心，如1823—1824年间由德尚兄弟主编的《法兰西缪斯》杂志。最出名的要数几年后由维克多·雨果和夏尔–奥古斯丁·圣伯夫组建的小圈子，雨果的住宅成为他们的聚会地，该圈子后被称为“文社”（Cénacle）。“文社”一词出自拉丁语词“cenaculum”，意为“餐厅”或“旅馆楼上的房间”；用于拉丁文《圣经》时，指的是耶稣及其门徒聚会的地方。圣伯夫在《文社》（1829）一诗中进行了极其鲜明的对比。曾经

一些圣徒，晚间聚集

在圣厅，只有几个跪在地上，谈论着

伟大的神迹，他们

团结一致，深信不疑，坚定地相信天使的信仰，

火舌改变方向，在他们上空盘旋——

一个奇怪的神谕。

在我们的时代，“你们中间，一位天才在暴风雨中成长，/年轻、有力”，他就是维克多·雨果，我们聚集在他的饭厅；“听到他的小号声，/听到他如雷鸣般的嗓音，大家齐声附和，/……耶利哥城将沦陷！”圣伯夫挑出其他几位贵族诗人和画家，将他们称作一个团体：“艺术的兄弟会！幸运的联盟！/夜晚的记忆，即使是多年以后，/也会令晚年的我们陶醉！”浪漫主义者遵循了早期基督教教派分裂的传统，因此，这一文社后来发展成了数个文社。

1810年，维也纳学院的四名艺术专业的学生搬到罗马。他们在那里创作宗教题材的画作，过着隐居的生活，将自己称为“拿撒勒画派”。作曲家罗伯特·舒曼，一半出于幽默风趣一半出于深思熟虑，虚构出一个虔诚的（勤奋的）音乐家小团体（人物基于真实的音乐家，如克拉拉·维克、费利克斯·门德尔松），并以《圣经》中的大卫王的名字，将其命名为“大卫同盟”。大卫王既是一位音乐家，也是杀死侵略犹太人的非利士巨人歌利亚的英雄。1834年，舒曼的《新音乐杂志》创刊。“大卫同盟”在这本杂志中为诸如巴赫、贝多芬和舒伯特等人的伟大音乐摇旗助威，反对深受“非利士”资产阶级喜爱的肤浅做作的音乐。这里的“非利士人”一词为贬义词，意指那些只对世俗成功感兴趣的冷漠粗鄙之人，德国大学生们自17世纪起就一直使用它来指称“小市民”。歌德小说的主人公维特就是这样用的，诺瓦利斯也这样用过：“非利士人只知道庸庸碌碌地过活。”托马斯·卡莱尔在评论德国文学作品时将该词引入英语。

德国浪漫主义者瓦肯罗德和蒂克所著的《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》（1797）（下文简称《倾诉》）最为强烈地提出了艺术之宗教的主张。著作中的一系列散文主要探讨了伟大的文艺复兴画家列奥纳多[11]、米开朗琪罗、拉斐尔和丢勒，并宣称：对艺术家而言，“艺术必须成为一种神圣的爱或者受爱戴的宗教”，而对任何人而言，“欣赏崇高的艺术作品就如同祈祷一样”。书中有一首赞美拉斐尔的诗歌，充满狂喜，认为是拉斐尔让艺术的神性闪烁着最耀眼的光辉。一代人之后，法国的阿尔弗雷德·德·维尼对他那个时代的“无宗教信仰的教会”进行了温和的嘲讽，“用灵魂来祈祷的日子已经过去了”；如今，画家们开始欣喜若狂地盯着艺术作品的内在，“艺术的祭司”，虽然他们不相信古老的教义，但至少会为教会祷告［《风琴》（1834）］。

在《倾诉》中，新教徒丢勒的假想弟子写信给一位朋友，“我现在已经皈依天主教了……是艺术那不可抗拒的力量征服了我”。1808年，弗里德里希·施莱格尔和他的妻子卡罗琳皈依了天主教，虽然无从得知是不是艺术征服了他们。两个世纪以来，在文学作品和现实生活中，一直都普遍存在这样的现象，如英国或是美国的新教徒参观罗马后，就会爱上那里的建筑、绘画、雕塑、音乐、宗教仪式和教堂的香气，从而放弃他或她的禁欲的、反对偶像的信仰。人们很容易嘲笑这一行为，但是，这样的转变是经过深思熟虑的，他们已经认真地从浪漫主义视角思考过宗教到底是什么。

唯心论

浪漫主义者大体上承认反对神学的启蒙运动哲学家的观点，但他们仍然保持着我们所描述的广义上的宗教信仰。他们与自然界保持着间歇性的亲密关系，坚信自己至少在某些兴奋的精神状态下能够真正了解这个世界，这些使得他们与那些认识论领域或知识论领域的哲学家保持着一定距离。浪漫主义者与英国经验主义者约翰·洛克、大卫·休谟及其信徒们的观点明显相左，后者提出了一种模式，认为心灵在很大程度上是被动接受者，是外界环境的感觉存储器。

在《人类理解论》（1690）一书中，洛克将人在获得外界感觉之前的心灵比作一块“白板”，即tabula rasa，这个比喻非常有名。我们出生时并不具备天赋观念（在此，洛克驳斥了“理性主义者”，后者认为我们生来就了解某些宗教或其他方面的真理），而是通过我们的五种感官获得所有的观念。我们并不是完全的白板，而是具有某几种先天的基本机能，如比较和对比观点的能力、数据归纳的能力等。观念依托其自身的相似性、连续性或连贯性，将它们自己与其他观念联系在一起，形成更为复杂的集合或系列。那些我们可能归因于天生想象力的观念，如独角兽，仅仅是简单观念的组合，而如美德或顽强等抽象的概念，则是对许多个案的概括或归纳。大脑并不是不活动，但是，如今我们可能会说，它的能力还不如一台只装有磁盘操作系统、还没有加载“视窗”操作系统等程序的计算机。其实，心灵就是环境的产物，其感知的一切均基于五种感官的所得。

威廉·布莱克对这种学说嗤之以鼻，并以其早期雕刻作品中的逻辑论证提出了异议。他认为五种感官不过是洞穴中的裂缝，并且设想了这样一个时代：在我们将谬论当真之前，已经有了“无所不包的感觉”（《天堂与地狱的婚姻》，1793）。他最令人吃惊的、最绝妙的回应当属他在《阿尔比恩女儿们的梦幻》（1793）中塑造的坚韧不拔的女主人公奥松。故事情节及女主人公的名字均改编自莪相诗歌中的奥松娜。在莪相诗歌中，已经订婚的奥松娜惨遭绑匪强奸，她的爱人仍然爱着她，并杀死了施暴者，但她最后还是选择了死亡。在布莱克的诗歌中，奥松在去见爱人的路上遭到拦截并被强奸，后来她恢复过来，精神上并没有受到伤害。但是，她的爱人塞欧托曼却无法接受这一事实，认为她遭到强奸者的玷污，被打上了永久的烙印。“起来吧，我的塞欧托曼，我是纯洁的，”奥松在第一次长篇大论时呼喊道，“那将我禁闭在死寂黑暗中的夜，已经远去了。”接着，她似乎突然把话题转到了认识论上。“他们告诉我，我能看到的只有黑夜与白昼；/他们告诉我，我有五种感觉把我封闭起来。”但是，其实她并没有真正改变话题：就好像是约翰·洛克的弟子们强奸了她，正是“他们”告诉她这些事。但这些都是错误的。“鸡雏凭什么感觉来逃避贪婪的鹰隼？”她问道。“驯服的鸽子凭什么感觉来测度浩瀚的太空？/蜜蜂凭什么感觉来营造蜂房？”它们拥有相同的感觉，但它们的世界、追求和欢乐却都是独特的。它们生来就有知识的内在泉源，正如她内心有一泓清泉，洗净了她的污迹。她对塞欧托曼的爱是如此强烈，所以不管发生了什么，她都仍然是处女之身，她谴责蒙蔽了爱

人双眼的性嫉妒和占有欲。塞欧托曼配不上她，诗歌以悲剧性的僵局结尾，而这一切都是因为我们相信人不过是自身经验的总和。

在《丁登寺》一诗中，华兹华斯写道：“我再次看到/两岸高峻峥嵘的危崖峭壁，/给这遗世独立的风光/增添了更为深远的遗世独立的意味。”这句话涉及有趣的认识论问题，揭示了华兹华斯为理解其心灵与自然的关系而做出的努力。在洛克的体系中，悬崖峭壁会给所见之人的心灵留下印象，心灵会将这些印象与记忆中的观念联系起来，并产生恰当的想法。但是，在这里，是人们看到这遗世独立的风光所产生的想法让这风光显得更加遗世独立；是心灵，而非悬崖峭壁，产生了印象。然而，毕竟是悬崖峭壁让人获得这些想法并给人留下了深刻印象，就好像华兹华斯仅仅是悬崖活动的媒介，抑或好似悬崖自身产生了这些想法。随后，华兹华斯在诗中写道，他热爱“耳目所及的森罗万象——其中有仅凭耳目察觉的，/也有经过加工再造的”，这就表明悬崖峭壁和他的心灵一起创造了其所见之物。加工再造，这虽然听起来像是折中之言，仍然比洛克往前走了一大步。

华兹华斯的好友柯勒律治害怕自己失去《失意吟》（1802）一诗中提到的创造力，并一直与之抗争。他勇敢地宣称：

我们所得到的都得自我们自己，

大自然仅仅存在于我们的生活里：

是我们给她以婚袍，给她以尸衣！

…………

……从灵魂自身，定然会迸出，

一道光，一团瑞彩，一朵云霓，

充盈于这片疆域—

从灵魂自身，定然会吐露，

甘美雄浑的、自出机杼的妙曲，

一切美妙音响的精华和要素！

这是更为有力的宣告，即灵魂必然源于我们所获得的感知（华兹华斯也会在其他诗歌中做出呼应）。柯勒律治这一观点很大程度上要归功于他对同时代的德国哲学，主要是康德和谢林哲学的深入研究。

伊曼努尔·康德对理性主义哲学和经验主义哲学均感到不满。他一直接受的是理性主义哲学训练，其代表人物为笛卡尔和莱布尼兹，该学说认为通过天赋观念和理性可以获得对世界的客观认识；而经验主义哲学

的代表人物是洛克和休谟，该学说认为认识必然来自感觉，因此认识一定是主观的，它与外部世界的联系是非常不确定的。特别是大卫·休谟，他怀疑我们甚至把这些看似“已知的”材料当作自我和因果关系（因为因果关系是一个主观概念，我们不合理地将其投射到已感事件的“恒常联结”上），他将康德从“教条主义的迷梦”中唤醒过来。其结果在康德的《纯粹理性批判》（1781）中首次得到完整阐述，认为任何经验都是可能的，内心必须提供诸如空间和时间等某些特定形式的直观，以及诸如实体和因果关系等某些基本概念或“范畴”，至少这些是在心灵中产生的。感觉是被动的，但概念或者依靠概念领会的感觉是主动的，而经验是这两者（感觉和概念）的综合。我们无从知晓“物自体”，但是我们所知晓的“表象”不仅仅是主观的，因为可感知的世界是“先验”概念的产物，即任何经验预设的范畴；这些“先验”概念构成能适应一切经验的心灵结构。这样，最终便达到了外在世界和心灵的和谐。



图11　威廉·布莱克，《阿尔比恩女儿们的梦幻》卷首插图（1793）。奥松与强奸者（布罗明）

背对背被捆在了一起，而她的爱人（塞欧托曼）埋着头，沉浸在绝望与嫉妒之中。他们所在的洞穴口及云彩和太阳，看上去很像头颅。该画面暗示着是抱着自己头颅的塞欧托曼把奥松和她的施暴者永远锁在了一起

康德证明了人类心灵在世界构建中所发挥的作用，并称之为“哥白尼式革命”；弗里德里希·施莱格尔称康德为“哲学界的哥白尼”，这一点颇为奇怪，因为哥白尼是将人的视角从事物的中心移开。的确，康德开启了一场重要的新运动，最初被称为“先验唯心论”，它不仅吸引着哲学家，还吸引着诗人，如席勒、施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、荷尔德林均撰写过哲学性随笔，试图反驳这一新的唯心论。与所有的革命一样，先验唯心论也在不断地进行自我变革，质疑并反思其一个又一个主张。例如，有人对康德的“物自体”，即noumena这一概念感到不满，物自体神秘地隐藏在我们可体验到的现象背后。浪漫主义者反对将世界划分成两个部分，因为这似乎又重新引入了康德宣称要反对的休谟的主观主义。康德的追随者费希特把主体的活动作为形而上学的关键：我们只知道我们所做的，我们用自己的行动创造世界，而且在此世界之后并不存在其他世界。不管这一说法是否真正代表康德的观点，大多数浪漫主义者拒绝接受这种主观主义，相反，他们宣称自然是最原始的客观事实和力量，是自然创造人的意识而非人的意识创造自然。大多数浪漫主义者会将爱默生的极端说法“宇宙是心灵的外化”（《诗人》），颠倒为“心灵是宇宙的内化”。自然是一个有机体，形成一个十分复杂且动态的统一体，该统一体保证了我们知觉的客观性及主观和客观的一致性。康德在《判断力批判》（1790）中辩称，“自然是一个有机体或者具有智性”这一观点可能具有启发性或“调节性”价值，但是我们不能就此断定自然真的是按照这种方式构成的。哲学家谢林与其浪漫主义圈子的友人们观点一致，均坚持认为自然就是一个有机体，并通过我们人类获得自我意识。谢林被称为“绝对唯心论者”，但是对他而言，“绝对”并不是费希特所理解的主体或自我；谢林所理解的“绝对”似乎与康德的类似，它是一个中立的中点，是一种既不是主体也不是客体，而是作为两者的基础的实体。因此，我们具有一种类似审美知觉的直觉力，能够凭直觉把握自然的统一性和无限性。或者说，当我们的想象力被唤醒时，我们就获得了直觉力。如果像英国经验主义者那样，把自然视为无生命的、有限的，仅仅是事物和事件的组合，那就等于用死气沉沉的眼光去看待自然。事实上，人性真正的陨落是失去了我们的想象力，正是这一重要能力让我们与大自然联系在一起。我们的罪恶便是与自然相分离。把自然看作无生命的，那我们必然也死气沉沉。“是我们给她以婚袍，给她以尸衣！”

泛神论

谢林在读到17世纪哲学家斯宾诺莎的著作后，受到启发，抛弃了费希特的观点和康德的主观主义观点。巴鲁赫·斯宾诺莎（后改名为贝内迪克特·斯宾诺莎）是犹太教徒，拥有葡萄牙血统。他出生并生活在相对宽容的阿姆斯特丹。他的宗教观极其异端，以至于犹太教会深恶痛绝地驱逐了他。同时，他也被新教当权派视作危险人物。在其死后才发表的主要著作《伦理学》中，斯宾诺莎用拉丁文严格按照严密的逻辑步骤进行

论证，仿佛是在做几何证明：世上只存在唯一的实体，他称其为“神”，“神”有两个已知“属性”，即思想和广延。他两次使用短语“Deus sive Natura”，意为“神即自然”，来概括他的一元论。神与自然是完全等同的。大概因为几乎斯宾诺莎著作的每一页都出现了“神”这一词语，德国浪漫主义诗人诺瓦利斯称其为“醉心于神的人”，但是人们普遍认为斯宾诺莎是位无神论者，因为他所描述的神与基督教或犹太教的上帝格格不入，后者拥有超自然的智力，并先验于祂所创造的自然。

在其去世后的一个世纪里，斯宾诺莎一直吸引着一些非正统的思想家和自然哲学家，但是他在受人尊敬的学术界却是个禁忌。此后，德国于1785年爆发了“泛神论之争”。当时，弗里德里希·海因里希·雅可比声称著名的启蒙哲学家戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛在雅可比向他展示歌德《普罗米修斯》一诗时，已经承认了自己是个斯宾诺莎主义者。《普罗米修斯》一诗我们在本章的前文已有所引用。雅可比是一位虔诚的基督徒，本打算通过证明理性主义哲学会导致斯宾诺莎主义，即无神论，来告诫他的读者不要受到理性主义哲学的诱惑。但是，其著作却带来了截然相反的效果。很快，年轻的知识分子们就对斯宾诺莎展开了深入的研究。弗里德里希·施莱格尔在《关于诗歌的对话》中写道：“我很难理解一个不尊敬、不热爱也不接受斯宾诺莎的人如何能够成为诗人。”施莱尔马赫称赞“圣洁的、谦卑的”、充满圣灵的斯宾诺莎。谢林起初抵制斯宾诺莎，之后接受了他的一元论。但是，谢林的有机宇宙观并不完全是斯宾诺莎的观点，后者反映了斯宾诺莎所处时代的机械论。柯勒律治与斯宾诺莎纠缠多年，1817年，他说道：“很长一段时间里，我无法调和个性［即将上帝看作一个有智力和意志的‘人’（三位一体）的观点］与无限的关系；尽管我的心与使徒保罗、约翰在一起，但我的头脑却和斯宾诺莎在一起。”19世纪20年代，海因里希·海涅将斯宾诺莎描述成“我那没有宗教信仰的伙伴”。

斯宾诺莎曾说过“对上帝理智的爱”是最高等、最高尚的心理状态，不带有个人激情，不关注自身利益，平静地思考宇宙的自然法则。他认为这种“神即自然”不应该受到敬仰，当然也无法作为祈祷对象。真正继承斯宾诺莎思想的或许是阿尔伯特·爱因斯坦，他说：“我相信斯宾诺莎的神，一个通过既存事物的和谐有序体现自己的神，而不相信一个关心人类的命运和行为的神。”斯宾诺莎从未使用过“泛神论”一词，将该词与其哲学思想联系在一起，是因为该词似乎表达了浪漫主义者对自然的宗教情感，甚至是一种模糊的多神崇拜的异教信仰。华兹华斯自称是自然的崇拜者，但他在描述宁静的冥想心境时，却非常符合斯宾诺莎的哲学思想。在此心境中，“万象的和谐与怡悦以其深厚的力量，/赋予我们安详静穆的眼光，/凭此才得以洞察物象的生命”。

科学

如今大多数思想家理所当然地认为宗教、哲学和科学分属不同领域，具有各自的目标和程序，这是启蒙运动所取得的成就之一。确实，许多哲学家和科学家会完全摒弃宗教；一些科学家甚至认为哲学差不多

是多余的，但是很多科学家和哲学家，甚至一些神学家，秉持着更加包容的态度，认为他们各自有各自的领域，不应该侵犯他人地界。这并不是典型的浪漫主义观点。浪漫主义者不断追求主体与客体、情感与知识、事实与价值、真理和美之间的统一，他们通常将这三个领域视为一体。一些浪漫主义者向往回到中世纪或文艺复兴早期，但这并不意味着他们回归到启蒙运动之前的思想体系，那时神学是各种科学的女王。大多数浪漫主义者都欣然接受了启蒙运动，但是他们想通过信仰、科学和理性（如华兹华斯所述，“心智的广大和欣悦之至的理性”）寻求一个新的综合，这一综合会使同样的宇宙呈现出不同的表象，显示人文精神的培养或者说Bildung。最近，马歇尔·布朗写道，“浪漫主义是启蒙运动全新的觉醒”，而且大多数的浪漫主义者和他们的启蒙运动前辈一样，对科学怀有浓厚的兴趣。

我承认这种说法与通常的观点并不一致，后者认为浪漫主义对当时被称为“自然哲学”的科学持敌视态度，并且试图摆脱其冰冷、残酷的现实世界。我们看到，席勒在《希腊诸神》中抱怨道，我们的哲人告诉我们太阳是一个“没有生命的火球”，不停地旋转着，而赫利俄斯从前在那里庄严地驾着他的马车；席勒认为现如今“失去诸神的”自然俨然已成为“万有引力定律最卑微的仆人”。布莱克对单一视界，即“单一视像和牛顿之眠”（对牛顿《光学》的推动）的代表人物艾萨克·牛顿发起了一场智力大战，而“以一沙窥一世界”需要四重视像。济慈在《拉米娅》（1820）一诗中，也谴责了牛顿的光学理论：

> 一道可畏的［崇高的］彩虹在天上升起：
>
> 我们知道彩虹的密度和质地；
>
> 她列在平凡事物可厌的编目里。
>
> 哲学将会剪去天使的羽翼，
>
> 会精密、准确地征服一切奥秘，
>
> 扫荡那精怪出没的天空和地底—
>
> 会拆开彩虹。

埃德加·爱伦·坡在十四行诗《致科学》（1845）中对席勒和济慈的观点做出呼应，称科学“你这兀鹰！晦暗的现实铸成了你的翼翅”：“你难道不是把月神拖下了天车？并且把山林仙子逐出了林莽/迫使她去往某颗福星上躲藏？”

尽管如此，浪漫主义者还是对科学发展极为关注，尤其是对那些似乎挑战牛顿的数学图景的观点。正如我们所料，谢林坚持认为自然是一个有机体。他建构了复杂的“自然哲学”，将之称作“物理学的斯宾诺莎主义”。与斯宾诺莎不同，他反对认为物质世界像机器一样有序的“机械”模

式，认为自然不仅是有机的，它本身就是活动能力或生产力，具有内在的智慧，该智慧不是由造物主上帝赋予的，而是通过内在的两极对立的力量产生的。自然科学的发展，尤其是化学、电学和磁力学惊人的新成果对他造成了强烈冲击，这些似乎都揭示了生物体内部的力量，更不用说超距作用了，这（就像牛顿的万有引力一样）在机械范式下似乎是无法解释的。斯宾诺莎认为实体的两个属性或两个方面不能相互作用，因为它们互相平行并且截然不同，但谢林认为它们可以相互作用，因为生命和意识一定是以某种方式从物质中产生的。当时最伟大的科学家们都认为，重力、光、热、电力和磁力均属于流体，且彼此间存在着未知的联系（我们离爱因斯坦的统一场论不远了）；伏特和加尔瓦尼都认为电力与磁力是“重要的”或“有生命的”力，并且把催眠术解释为人的肉体和心灵的“动物磁力”在起作用。18世纪90年代后期，弗朗兹·约瑟夫·加尔提出颅相学理论，该理论也认为肉体和心灵是一体的，并认为大脑是心灵的表现，头颅是大脑和心灵的表现；颅骨的大小、形状甚至隆起部分均能反映内心的真实状况。

柯勒律治是著名化学家汉弗莱·戴维的密友，参加了戴维的许多著名的科学讲座，并和戴维一起吸入笑气[12]；而戴维对诗歌的兴趣不亚于对化学和电学的兴趣。珀西·雪莱有时被认为是最缥缈、最超凡脱俗的诗人，他四处旅行时会带着显微镜和其他仪器；年少时，他还会做那些响声巨大、臭味熏天的实验来吓唬他的小妹妹们和同学们。其《解放了的普罗米修斯》忠实于所歌颂的神普罗米修斯将火种带给人类的精神，不仅涉及电学和磁学，还涉及红外辐射（由赫歇尔发现）、腐烂植物中的氢循环、火山活动、行星轨道和地球上生命的进化或改良。除此之外，雪莱还曾读过伊拉斯谟斯·达尔文的作品。后者曾就《植物园》（1789—1791）和其他科学主题创作了大量的押韵对句，甚至在一些诗歌中推测出生物进化论，这一理论后被其孙查尔斯·达尔文所证实。就像前辈歌德一样，雪莱也使用了卢克·霍华德的成果，近代的云的命名法就是由后者提出的。通过阅读汉弗莱·戴维等人的作品，玛丽·雪莱接受了将生命要素注入死尸肢体的可能性，这促成了她的《弗兰肯斯坦》（1818）91这部小说的诞生。但是毫无疑问，两个世纪以来，“弗兰肯斯坦”一词已经成为科学至上论危险的代名词了。

大多数浪漫主义者并非推崇科学至上，但是他们根据最新的科学发现，确认了处在自然界及灵魂深处的直觉其实是一根有生命的纽带，他们在某种更高深的心理状态下能够理解自然说出的话语。包括牛顿在内的那些伟大的科学家与伟大的诗人和艺术家们一样，都是有远见卓识的天才和能独立思考的英雄。科学自颅相学和动物磁力说的时代已经往前走了很远，但是，或许它会带着生态主义思潮和地球是有生命这一观点回归，回到一种新的浪漫主义。

第五章　浪漫主义社会愿景

如果根据浪漫主义者所持政治立场将他们从“左”往“右”放在一条线上依次排列，他们会排成长长的一条，多数人会排在左边。随着年龄的增长，一些浪漫主义者会沿着这条线向左或向右发生较大的位移，例如，华兹华斯变得更加保守而雨果则更倾向自由。还有一些浪漫主义者的观点复杂难懂，难以归类，只能将他们放在线上或线下。这种左右一条线排列的模式无疑过于单一。一些人认为浪漫主义者只关注自身、自然或爱，但至少有一个事实会令他们感到诧异：大多数浪漫主义者都热情投身于政治事业。斯塔尔夫人信奉法国大革命开创性的自由精神，却被拿破仑逐出了巴黎。她在自己离日内瓦不远的科佩城堡建立了沙龙暨流亡政府。拜伦曾短期担任过英国上议院议员，在此期间于1812年发表了一篇激进演讲，公开支持诺丁汉砸毁机器的“勒德分子”。之后，他前往希腊援助革命者，最终病逝于希腊，成为英雄。1825年，普希金的几位朋友参加了圣彼得堡的“十二月党人”起义，普希金可能也被卷入其中；这之后，沙皇亲自审查他的作品。1848年，法兰西第二共和国临时政府成立，拉马丁担任首脑。1876年，雨果当选巴黎参议员。相比之下，其他一些浪漫主义者的政治事业并没有那么崇高。在法国大革命93早期，华兹华斯曾两次，也可能三次，访问法国，而且正如他本人后来所说的，他“对大革命颇为热衷”。华兹华斯与柯勒律治结识了约翰·塞沃尔，后者是工人阶级“伦敦通信协会”负责人之一，此前刚被富有同情心的陪审团免除叛国罪名。1797年，在塞沃尔拜访他们期间，三人均处于内政部的监控之下。立陶宛籍波兰诗人密茨凯维奇因参加政治活动于1823年被捕，被流放至俄国中部；随后又流亡巴黎，1855年前往伊斯坦布尔，组织军队在克里米亚与俄国开战，但最终身染霍乱而亡。希腊裔威尼斯诗人乌戈·福斯科洛大半生因参加政治活动而四处流亡；他曾经服役于拿破仑的军队，也曾经为意大利的统一与独立而摇旗呐喊。除此之外，还有很多例子。我们可以说，不仅福斯科洛是位战士，许多其他浪漫主义者也是战士：数位俄国人、夏多布里昂、维尼、裴多菲、拜伦与密茨凯维奇，其中拜伦与密茨凯维奇至少就动机而言算得上是战士。

法国大革命

美国殖民地成功争取独立的斗争经常萦绕在第一代浪漫主义者的脑海中。实际上，柯勒律治与骚塞曾经计划移民美国东部萨斯奎哈纳河畔，建立乌托邦农场；欧洲大陆也盛行类似的想法。但是，美利坚合众国的成立已成往昔。1789年能激发年轻人想象力的无疑是法国大革命，在某种程度上，法国大革命是在美国各种事件的鼓舞下发生的，却带来更为深远的巨变。

法国大革命永久地改变了公众观念、政治架构、政党认同以及欧洲和其他地区的理想与梦魇。这次革命甚至还为我们创造了“左翼”与“右

翼”两个术语。法国是西欧人口最多、实力最强的国家，文化威望也无可匹敌，其语言被远在东方的俄国统治精英所采用并为大多数受过教育的欧洲人所知晓。法国发生的一切的影响几乎无处不在。它如急风暴雨般展开，历经多个过程：1789年，第三等级举行大型非暴力静坐示威，之后召开国民议会，最终建立君主立宪制；攻占巴黎巴士底狱；发表《人权和公民权宣言》；1791年，国王路易十六出逃、被捕，引发普鲁士与奥地利的威胁；次年，普鲁士与奥地利出兵法国；之后，九月大屠杀、国民公会、第一共和国成立等事件接踵而至；1793年，处死路易十六；英法爆发战争；罗伯斯庇尔携断头台实施恐怖统治；农村武装叛乱；1794年，恐怖统治遭到反抗，罗伯斯庇尔倒台；1796年，拿破仑任将军，1799年升至第一执政官，1804年成为皇帝，获得一系列惊人战绩，1812年在俄国遭遇惨败，1815年滑铁卢战役结束其军旅生涯。紧接着波旁王朝与旧政权复辟，维也纳会议召开。历史上从未有过这样一连串的政治动荡，激起了参与者和远处的旁观者激昂而放肆的言辞和行为。大革命有时看似一项崇高的事业，既美丽动人又让人感到恐惧，就如同一股过于强大而令人无法理解的自然之力。

大革命初始阶段，那些1789年时还是青少年或青壮年的浪漫主义诗人和艺术家们多半持欢迎态度。华兹华斯对此有过著名的描述：“能活在那个黎明真是幸福，/若那时你还年轻就更胜似天堂！”早期的德国浪漫主义者宣称自己为共和主义者。1794年，法国入侵德国西部莱茵兰时，他们仍恪守着自己的信念。但随着大革命遭受这样或那样的挫败，许多浪漫主义者对此心生绝望：他们或许可以忍受杀戮国王，甚至忍受很短暂的恐怖统治，但是1798年法国入侵瑞士（一个共和国！）、1804年罗马教皇为拿破仑加冕，都让大多数浪漫主义者忍无可忍。

柯勒律治在《法兰西颂》（1798）（诗名最初为《放弃主张》）一诗中描述了自己早期对大革命的忠诚热爱和自己为反法同盟——其中包括他挚爱的祖国——歌唱“亡歌”时的无所畏惧。但是，现在每当他听见“从赫尔维希亚［瑞士］冰寒的荒崖雪窟，/传来声声悲啼”时，他都会恳求“自由之神”的宽恕。数次紧要关头，华兹华斯对法国都充满着希望，直至1802年短暂的休战结束后。他将罗马教皇为拿破仑加冕之行径称作已被推翻的君主政体的卑鄙报复，“犬类竟又吞食呕吐的东西”（1805，《序曲》，10.934—935）。到了18世纪90年代末期，第一代德国浪漫主义者开始反对大革命，但是他们从中吸取教训：经过数世纪的迷信与压迫后，普通大众显然不适应共和政体，他们需要接受智慧型领导者的教育，这些领导者不是哲学家或哲人王，而应该是诗人与艺术家，因为后者富有想象力，能将美好社会的理想编织得令人向往。相比之下，华兹华斯与柯勒律治似乎放弃了政治、转而投身于自然，关照丰富的内心世界。柯勒律治在放弃主张的最后宣称，自由从来就不存在于“任何形式的人类力量之中”，它只存在于森林里、海洋中。华兹华斯则在《序曲》结尾处许下诺言：他和柯勒律治，“自然的代言人”，会教人们懂得人类的心灵如何“超拔于世事的体系”以及“无论人们出于希望或忧虑而进行了多少次革命，/人类的心灵仍未改变”（13.442及以后各页）。然而，他们两人尽管变得日益保守，仍然进行了数十年的社会与

政治论战。

另一派德国浪漫主义者生活在海德堡，他们同耶拿–柏林派的弗里德里希·施莱格尔一样，变得更加反动，民族主义情绪更强。例如，约翰·约瑟夫·冯·格雷斯为多份直言不讳的杂志撰写评论、担任编辑。起初他投身于大革命浪潮之中，后来则转而反对拿破仑并撰写檄文，产生了较大的影响。他宣扬德国民族主义，谴责恢复欧洲旧有秩序的维也纳会议；最终，他认为，只有复兴天主教会才有助于解决问题。

1810年前后，第二代英国浪漫主义者日益成熟。他们没有因革命失败或背叛而变得斗志低落，仍然一如既往地致力于自由事业，乃至革命事业。在《恰尔德·哈罗德游记》第三章（1816）中，拜伦旧话重提：法国推翻了暴政，却“迎来新的地牢与王位”。但随后又坦率地承认：现在已是无路可退。“人类感觉到自身的力量，并表现了它。”尽管旧政权卷土重来，“时机来过、在来、会来，/不须悲观消极，/一朝生杀大权操诸我手，就不随便宽恕仇敌”（780—796）。雪莱呕心沥血写出两部重要作品来反思法国大革命，一部是用斯宾塞体写就的叙事诗《伊斯兰的起义》（1817），轻描淡写的伊斯兰背景难掩其浪漫主义气息；另一部是以永恒的远古时代为背景的“诗剧”《解放了的普罗米修斯》（1820）。和拜伦一样，雪莱认为没有宽恕与和解，社会就不可能转型，因此他笔下的新革命者不使用暴力手段——通过分解强权而非夺取权力取得胜利，获胜后也不采取报复行动。1819年，英国曼彻斯特郊外发生彼得卢大屠杀，骑兵们肆意砍杀和践踏大批手无寸铁的工人，血流成河。对此，他满怀悲愤，写下了《无政府主义的假面》（1819）。诗中，他更加简洁而深刻地表现了“非暴力”这一思想。他有感而发，想象着此次工人不再逃跑，而是“叉手而立”面对骑士手中的利剑。一个世纪之后，莫罕达斯·甘地会在印度向其追随者高声朗读这首诗。

法国本土的浪漫主义者又是怎样的一番景象呢？最近，有人认为大革命置换了法国浪漫主义，甚至已取而代之，直到1820年拉马丁的诗歌激发了它。对这一观点很难作出评价。不可否认，大革命严重损耗了原本可以投身艺术的巨大力量，也葬送了许多鲜活的生命，如“前浪漫主义”诗人安德烈·谢尼埃在1794年的恐怖统治时期（在其结束的两天前）被送上断头台；1819年，他的诗集发表，激励了初期浪漫主义运动的发展。然而，当时夏多布里昂与斯塔尔夫人均流放在外，尽管流放地域并不相同，但他们仍然坚持写作。夏多布里昂一开始对大革命持同情态度，但革命中的暴力让其厌恶之情油然而生，最终在德国加入了流亡者组成的军队。1800年大赦后，他在拿破仑政府中担任公职，但是几年后与拿破仑的关系破裂。1815年，他加入波旁王朝，不久，其保皇的热情变得比国王的还要高。斯塔尔夫人仍然秉持自由主义的立场，她与拿破仑政见不一，但也不支持波旁王朝。第二代浪漫主义者，比如维克多·雨果身边的群体，起初均为保皇派，但随着时间的流逝，大多数人的观点变得更倾向自由。1815年后，法国本土政治风波不断：1830、1848、1851、1870年各发生一次政权更替。实际上，整个欧洲当时也是暴动频发，尤其是1848年，只有相距甚远的英、俄两国形势相对稳定。不考

虑其他因素，至少在19世纪中叶前，希望的曙光一直忽隐忽现，反复多次，弄得所有旁观者紧张不安。对于政府与社会间种种关系的传统猜测，如今都摆到了台面上。

工业革命与社会关系

18世纪第二次伟大的革命是工业革命，于1775年左右兴起于英国。此时，蒸汽发动机问世并有效地运用于焦炭熔铸行业，同时，纺纱织布机技术创新不断，大型“工厂”在英国北部新兴城市与苏格兰的格拉斯哥遍地开花。许多历史学家认为，1800年前后，英国已在工业生产和消费的所有领域“起飞”，完善的财政手段、丰富的农产品供应、充足的劳动力、精湛的专业技能、便捷的交通（最初为运河交通）和广阔的海外市场更使发展势头锐不可当。英国一直引领19世纪的发展，虽然比利时、法国、德国和北美与其差距并不太大。当然，这并不像法国大革命那样突然，其影响也是逐渐显现的。因此，早期的浪漫主义作品中并没有过多涉及。布莱克创造的短语“黑暗的撒旦磨坊”（1804）现在广为人知，当时可能不是用来指称生产物品的工厂，而是指摧毁灵魂的知识工厂，如约翰·洛克的哲学思想。我们发现前两代浪漫主义者最显著的特点是对资本主义行为与商业主义总体上的蔑视，对其指导学说功利主义的鄙夷和对城市化的反感。大约到19世纪40年代，才开始出现对新兴工厂的恐惧，但直到1854年才首次出现彻底控诉工业主义及其意识形态的浪漫主义文学作品——狄更斯的小说《艰难时世》。

在上一章我们讨论的十四行诗中，华兹华斯担心充满“豪夺淫逸”的“这个尘世”正在破坏我们与自然的关系。1800年，伦敦成为拥有百万人口的大都市，商业气氛浓厚，承继悠久“乡村”传统的华兹华斯（“乡村”是相对于伦敦而言的）对此深感厌恶。我们可以在詹姆斯·汤姆森的《夏季》（1727）和威廉·柯珀的《任务》（1785）中发现该“乡村”传统。前者指出，燃烧于充满哲思与“激情”的胸腔内的美德是“兴趣之子眼中的浪漫”（1388—1391）；后者声称“进步，时代的宠儿，/却踩在累累白骨之上”（3.764—765）。“兴趣”与“进步”成为新时代的两个口号，这引起了浪漫主义者与其他群体合理的疑惑，对他们而言，“浪漫”并不是贬义词。

当时更加鲜明的时代特征是讲求“实用”与“用途”。运用实用标准，功利主义之父杰里米·边沁发现，就提升快乐能力而言，诗歌并不比当时流行的图钉游戏更强。于是，各种讲习所如雨后春笋般涌现，推销“实用知识”。“进步”意味着必须生产有用的产品，使生活和工作更加快捷、方便、高效。但是进步的最终目的何在？为了快乐？这一回答未免过于简略且含糊，为人们所轻视。难道生活本身没有用处，没有远比豪夺淫逸与图钉游戏更有意义的目的吗？莱奥帕尔迪尖刻地拒斥“这个愚昧的时代，它将实用作为最高的追求，无法看到生活却因此而变得越来越无用”（《主导思想》，62—64）。弗里德里希·施莱格尔在小说《卢琴德》（1799）中写道：“勤勉与实用［der Fleißund der Nutzen］就如手执无情宝剑的死亡天使，横立在通往天堂的路上。”（选自“懒散”一

章）一些事物的无用性成为浪漫主义的美德——斯塔尔夫人感叹道："哦，我是如此痴迷于无用之事物"（10.5）——美就是其中最主要的。"自然喜欢外在美，而人喜欢它，"利·亨特在《利剑队长与笔墨队长》（1835）的后记中写道，"它酥软心灵、丰富想象，让我们认识到除了纯粹的实用外，世上还有其他美好的事物。"巴拉滕斯基在《最后的诗人》（1835）中谴责"沿着钢铁之路向前迈进"的时代，人们利欲熏心、急功近利，只有当伟大的诗人出现时，才能笑逐颜开。波德莱尔在《我喜欢这个想法》（1857）一诗中哀叹如今的诗人渴望重新创造希腊人质朴的感官美，却被执拗的实用之神所挫败。然而，有时浪漫主义者也会尝试不同策略，重新调整"用途"以获得更大的视野。华兹华斯为那位坎伯兰的老乞丐（在其同名诗歌中）辩护，以免他被那些为他着想的人们送进救济院。他强调道："别认为这位老乞丐没有用处"，他让人们因慈善和友好而联系在一起，这也是在为社会服务。雪莱在《诗辩》中更加直言不讳："实用的要义在于生产并确保快乐，而生产并维护这种快乐的人是诗人或者具有诗意情怀的哲学家。"

利己主义、实用主义与物质主义迫使浪漫主义的一些中心人物隐居在僻远之地或者过着放荡不羁的生活。他们嘲讽日益强大的资产阶级，渐渐丧失信心。但是，正如我们所见，当义愤难以控制，团结意识觉醒，而机会来临之时，许多浪漫主义者已经做好准备走上公众舞台，甚至走向街垒、奔赴战场。同时，他们受到激励，向社区和社会传递大量思想。随着大批人群涌入伦敦和巴黎，旧的社会关系逐渐消融。利己主义已很难将我们凝聚在一起，用托马斯·卡莱尔的话来说，"金钱关系"也不行。那么，能将大家凝聚在一起的是什么？为此，浪漫主义者四处探寻未被资本主义与金钱腐蚀的模式——中世纪的同业公会、古希腊的城邦、美洲或塔希提岛的"高贵野蛮人"部落、苏格兰的宗族体系，甚至神秘的吉卜赛人。正如我们提到过的，因天主教会或英国圣公会的传统根基、社群归属感、"共享"精神和美，一些浪漫主义者转向它们。诺瓦利斯的小说《海因里希·冯·奥弗特丁根》以理想化的中世纪德国为背景，在那里，爱好诗歌的商人为促进共同福祉而买卖商品，矿工因为"黄金是人类生命的重要象征"（第五章）而淘金。布莱克返回《新约》中寻求答案，宣称手足之爱或"兄弟情义"是最深切的社会纽带，号召我们加入一个社区时，要"消灭我们的个性"，摆脱恐惧。实际上，在许多浪漫主义社会思想家看来，爱是最根本的社会纽带，也是我们最高的个人美德。弗里德里希·施莱格尔将爱称为"共同体的实现"（《哲学片段》，），而诺瓦利斯发现"无私的爱"是国家稳定的基石："政治联盟除了像婚姻外，又为何物？"（《信仰与爱》）雪莱的英雄普罗米修斯通过收回数千年前他对朱庇特的诅咒而打败这一暴君；当他的挚爱、爱的化身阿西亚与他再次相聚时，朱庇特从王位上跌落下来，因为他主要是因为爱的缺失才登上王位的。

民族主义与国际主义

在许多浪漫主义者看来，这种社会意义上的爱具有普遍性，如对人类的爱，或者说"博爱"（后作为"对人类的爱"的同义词）。但实际上，

它往往成为“民族国家”形成的基础。法国大革命统一了法国，激发了法国数百万民众的爱国热情，大批训练不精却激情满怀的军人能被动员去参加革命就证明了这一点。它凸显了爱国精神，推翻了君主专制，解放了农民、奴隶和犹太人，这些成就激励了欧洲每一个国家的文化阶层。但是，在短短的几年内，随着法国不断攻占德国、意大利、波兰和俄国，试图独霸欧洲时，全世界人权理想受到玷污，这些国家与其他地方的亲法民族主义行动转变为反法民族主义行动。在德国，很多小国因过时的神圣罗马帝国法律脆弱地结合在一起，“统一的德意志民族国家”概念几乎不存在。浪漫主义作家成为倡导某种文化实体（若非政治实体）的急先锋。然而，首次用文学为德国民族自豪感摇旗呐喊的，却是局外人热尔曼娜·德·斯塔尔[13]。其《论德国》成书于1810年，但直至1813年才得以面世。作品中，她不仅向各地读者界定和宣扬了浪漫主义，还褒扬了有些不切实际但重视知识、崇尚艺术、爱好和平的德意志精神，并促请德意志实现统一。此前，赫尔德曾提倡德意志文化复兴，敦促读者“吐出塞纳河的河水”，改说德语并学习德意志民族的历史和风俗。他不是在敦促组建一个新的政治实体，而是要组建一种新的文化实体；他确实认为每个人都应该探祖寻根，保护正在消失的民间风俗。

谈到这里我们应该注意到，对于历史庄重而广泛的兴趣是这一时代的显著特征，这一特征深深地暗含在浪漫主义世界观中，并且在很大程度上应归功于赫尔德。艾瑞克·霍布斯鲍姆曾经写道：“19世纪上半叶，欧洲盛行历史书写。历史上罕有这么多人会通过泼墨过去来理解当前他们所处的世界。”许多诗人转而书写历史：骚塞撰写了葡萄牙、巴西及半岛战争的悠久历史；拉马丁书写了吉伦特派的历史；普希金记录了普加乔夫叛乱。一切事物——民族、文化、语言、法律、宗教、经济体系，甚至地球——均从历史的视角得到呈现。例如，在此期间，威廉·琼斯爵士发现了古印度语梵语与希腊语和拉丁语极为相似。他的这一洞见和赫尔德的推动适时地发起了历史语言学研究。大量的早期工作是由德国人完成的，特别是格林兄弟，他们不仅收集了妇孺皆知的民间故事，而且按照历史原则编纂了第一部伟大的德语词典。雅各布·格林发现了“定律”，即语音演变规律，将古典语言与日耳曼语系联系在一起。例如，希腊语和拉丁语中的pater，与德语中的Vater和英语中的father相匹配，都是“父亲”的意思；而拉丁语frater和希腊语phratria在德语和英语中的对应词分别为Bruder和brother，意为“兄弟”。地质学也逐渐被视为一门历史学科。来自爱丁堡的詹姆斯·赫顿在《地球理论》（1795）中提出，地层、岩石、山脉需要长期演化才能形成。沃尔特·司各特起初是一位浪漫主义诗人，后来，他几乎单凭一己之力创造了一个历史小说的时代。他匿名发表的“威弗利”系列小说，以1814年的第一部小说《威弗利》为名，成为欧洲最受欢迎的小说，让数百万读者变成了苏格兰历史的行家里手。该系列的每一部小说均被改编成歌剧，其中一些现在仍是表演的保留剧目，如多尼采蒂的《拉美莫尔的露琪亚》（1835）改编自司各特的《拉美莫尔的新娘》（1819）；同一年份的贝利尼的《苏格兰的清教徒》（1835）改编自司各特的《修墓老人》（1816）。司各特的《艾凡赫》（1819）被雨果称颂为“这个时代的真正史诗”，而雨果自己的小

说《巴黎圣母院》（1831）与《悲惨世界》（1862）是在研究大量文档史料基础上创作出来的伟大作品。

尽管狂热者只需利用重大历史事件编造鼓舞人心的民族英雄传奇，制造出本尼迪克特·安德森所谓的“想象的共同体”，来团结大众，但历史的研究与写作和民族主义的崛起有很大关系。对诺瓦利斯而言，“想象的共同体”确实充满想象，它处于中世纪天主教的背景下，没有暴力、专制、迷信、奴役与瘟疫，只有兄弟情义与宗教之美。但是，真正的中世纪作品受到了严肃的关注。1812年，奥古斯都·威廉·施莱格尔坚称，用中古高地德语创作的《尼伯龙根之歌》这部已被遗忘的史诗可与《伊利亚特》相媲美，应被纳入课堂教学内容。1803年，路德维希·蒂克出版了《宫廷抒情诗》；第二代浪漫主义者阿希姆·冯·阿尔尼姆与克莱门斯·布伦塔诺喜欢收集民歌，1805年出版了第一辑民歌集《男孩的神奇号角》。德意志人的这些作品都在尽力模仿珀西的《英诗辑古》与麦克弗森的作品，但是相较于麦克弗森，德意志人在“翻译转换”原作时少了些随意。不久，沃尔特·司各特就开始收集“边区”民谣，几乎每一个欧洲国家的热情的文化捍卫者也都在收集、整理各自的“民族”瑰宝。已然是残垣断壁的哥特式建筑重新受到诗人、古文物学家及弗里德里希等画家的青睐。

早期德国浪漫主义运动的主要发起者弗里德里希·施莱格尔，最初是一名激进的民主主义者。1796年，他发表评论为民主辩护，反对康德的异议（康德是共和主义者，但不是民主主义者），倡导把女性纳入其中的更加广泛的公民权并捍卫革命的权利。如果说他在这方面走在时代的前沿，那么不久之后他又在另一迥然不同的方面——基于共同祖先与传统生活方式的德意志“民族主义”，再次发挥带头作用。民族主义保留了古老的自由，但是在现代（或古希腊）的意义上，均不属于民主范畴。在1800年创作的诗歌《致德意志人》中，施莱格尔号召德意志同胞共饮真正的德意志精神的甘泉，而在1802年创作的诗歌《致莱茵河》中，他对莱茵河狂热崇拜，称之为德意志之父。不久后，他坚称作为民族国家的基础，“血缘关系”或共同血统的重要性甚至要高于语言与文化。同时，他认为民族国家就好比是家族，甚至是一个超级个体，每个个体都应该融入其中。

斯塔尔夫人对德国充满浓厚兴趣，对意大利也是如此。意大利与德国一样四分五裂，其部分地区长期处于外国势力的控制之下。斯塔尔夫人的小说《柯丽娜，或意大利》（1807）的情节发展，多次因为诗人女主角详细论述祖国政治上的被动状态而陷入停滞。当然，至少自但丁以降，意大利诗人们均呼吁国家统一，但在浪漫主义时代，随着法国在意大利北部打败奥地利人，国家统一的呼声又重新高涨了起来。乌戈·福斯科洛的长诗《墓地哀思》（1807）没有将坟墓作为说教工具来说明世俗荣耀的虚无，而是赞美坟墓的世俗功能，由此看来，该诗除了其他方面之外还是对格雷《墓地挽歌》的一个回应。伟大人物的坟墓激励着一代又一代的后人砥砺前行。佛罗伦萨圣十字教堂埋葬着马基雅维里、米开朗琪罗和伽利略（现在福斯科洛自己也埋葬于此），作为一个分裂国家

的先贤祠，其重要性不言而喻。年轻的莱奥帕尔迪在《致意大利》（1818）中将意大利比拟为心灰意冷的哭泣女子，她急欲知道为何自己无法激起把古代希腊人团结起来抵抗波斯人那样的拳拳爱国之情。

就希腊人而言，狄奥尼修斯·索洛莫斯与其他诗人一起，为希腊在摆脱土耳其统治、寻求独立的斗争中表现出的英雄主义拍手称快。1865年，其《自由颂》（1823）的部分诗节被定为希腊国歌。最伟大的波兰语浪漫主义诗人亚当·密茨凯维奇（1798—1855）生于立陶宛，波兰与立陶宛均宣称其为本国诗人。他积极致力于波兰和立陶宛的联盟，深情地书写着两国在遭受俄国与法国蹂躏之前的古老的生活方式。匈牙利诗人裴多菲·山陀尔（生于1823年）创作民谣，赞美自然的自由生活，尊崇莪相。之后，他于1848年3月领导布达佩斯起义，要求在奥匈帝国进行自由改革并争取更大的地方自治。其《民族之歌》至今仍是一首流行的爱国国歌。他加入军队攻打哈布斯堡王朝，尽管有消息说他后来逃入俄国，但可能于1849年在战斗中被杀害。

民族主义几乎在欧洲每个国家或是正在争取独立与统一的国家内部兴起，浪漫主义艺术家与思想家通常从种族、古代社会关系、缓慢的“民族国家”有机发展过程及民族国家的独特文化等视角贡献自己的观点。第二次世界大战后，一些思想史学家将纳粹主义归咎于浪漫主义，而且不单单是纳粹主义，还包括各种形式的专制主义和民族主义。当然，这种说法有其合理性，但是对于纳粹意识形态的每一个特征都能够追溯至浪漫主义的情况，有一个例外。早期浪漫主义者颂扬德意志精神，而这与种族优越性没有任何关系。以诺瓦利斯为例，他认为“德意志特性”是一种心理状态，并表示“我们骨子里仍然是罗马人”。大多数浪漫主义者的目标是文化复兴，而不是基于共同血缘关系的单一民族国家的建立，也不是武力征服或是重新夺回“德意志”原先的土地（尽管在施莱格尔的作品中可能会找到后两种观点的不同表述）。最终，赫尔德与其他浪漫主义者达成一致看法，即每个“民族”或公民在万花齐放的文化大观园中均有自己的一席之地。许多浪漫主义者都对人类民俗与艺术的多样性充满浓厚兴趣。

浪漫主义，至少在其初始阶段，国际主义色彩是何等强烈。记住这一点也非常重要。我们已经提到，那么多流亡的浪漫主义者被迫要走的路程，还有许多其他的浪漫主义者身为旅人已经自愿走过。他们绝大多数人都以法语为通用语并能读懂其他数种语言。他们将翻译视为文学工作的重中之重。1797—1810年间，A.W.施莱格尔翻译了17部莎士比亚剧本（其译本至今仍被视为德语权威译本）、5部西班牙剧作家卡尔德隆的剧本，以及1部包含西班牙语、葡萄牙语与意大利语诗歌的选集。他还将《薄伽梵歌》与其他梵语作品译为拉丁语。弗里德里希·施莱格尔的妻子多萝西亚·施莱格尔以丈夫的名义，翻译了一系列中世纪罗曼史与斯塔尔夫人的小说《柯丽娜》；夏多布里昂翻译了弥尔顿的《失乐园》；沃尔特·司各特翻译了歌德的剧本《葛兹·冯·伯利欣根》和两首毕尔格的民谣，其中一首为《莱诺勒》；柯勒律治翻译了席勒的《华伦斯坦》与歌德的《浮士德》（最近面世）；弗雷西亚·海曼斯翻译了多首希

腊语、德语、西班牙语、意大利语与葡萄牙语的诗歌。斯塔尔夫人致力于培养德国人与意大利人的民族自豪感，就这一点而言，没有人比她更具世界性了。“放逐切断了我与巴黎的联系，”1814年她说道，“于是，我成了欧洲人。”她与游历甚广的拜伦是浪漫主义世界视野的象征。

战争

1792年4月，法国向奥地利宣战并入侵奥属荷兰；1815年6月，拿破仑兵败滑铁卢。在此期间，欧洲几乎一直处于战争中。历史学家根据结盟关系的变化、条约和休战情况将这次大型战争分为若干场不同的战争。但是，作为一次大型战争，其范围之广、伤亡程度之大都足以被称为“第一次世界大战”。这次战争既有海战，也有陆战，战线从西里伯斯岛一直到新奥尔良；此次时长23年的战争造成的伤亡人数占人口总数的比例与一个世纪之后的四年战争[14]的人数伤亡比例一样。仅在1812年一年，就有约100万人在战争中丧生。这次战争与以往的典型战争截然不同，它不是国王为满足扩张领土的野心而在全盛时期派遣一小批职业军队发起的战争；它在许多国家激起了爱国主义情怀，能即刻动员数以万计的士兵，而且，有时投入战争的是非正规军和平民。因此，这次战争被称为第一次现代意识形态战争。半岛战争（发生在西班牙与葡萄牙）最为臭名昭著，英语中也因这场战争而有了“guerrilla”（游击战争）一词。

毋庸置疑，这次战争的英雄抑或罪魁是拿破仑·波拿巴。他具有杰出的军事指挥能力，兵力庞大且锐气十足，似乎是神一般的存在。一项统计显示：他一生赢得46场战争，战败9场，这9场战争大多发生在那次规模最大的（61万名士兵与18.2万匹战马参战）俄法战争失败之后。浪漫主义者对他十分着迷。即便那些因其背叛法国大革命、用铁骑踏遍欧洲与近东使其血流成河而鄙视他的人，也时常承认他那无与伦比的才能、无法抵挡的魅力与笃定不移的使命感。据说德国哲学家黑格尔称之为“骑在马背上的世界灵魂”。1797年，荷尔德林发现难以仅用一首诗歌来表达拿破仑的伟大，因为拿破仑的精神就如同新酒一般，任何器皿都无法将其容纳。同年，福斯科洛在长篇颂歌《致解放者波拿巴》中赞美拿破仑，随后，拿破仑将威尼斯转交给敌人奥地利，福斯科洛觉得受到了背叛，却还是投奔拿破仑麾下。亚历山德罗·曼佐尼1821年得知拿破仑的死讯时发问：“这是真正的荣光？让时间来回答吧：/我们向他的丰功伟绩致敬，/他用生前有生之年，/赢得身后追思无限。”（《五月五日》）普希金也承认拿破仑的坚定使命与光辉战绩，但最终明确指出拿破仑无意间成为俄国崛起的跳板（《拿破仑》，1821）。华兹华斯、骚塞与司各特为拿破仑的滑铁卢战败而拍手称快，年轻一代的英国浪漫主义者的情感却更为复杂。拜伦十分钦佩拿破仑，自己驾驭的马车就是模仿拿破仑的；尽管最后他对拿破仑的欧洲大屠杀感到厌恶，但是还是在滑铁卢之战后创作了《拿破仑的告别》，并回复了拿破仑军队的来信。雪莱也是如此，他在《一个共和主义者有感于波拿巴的倾覆》（1816）中高声疾呼：“我恨过你，倾覆的暴君！”他曾祈祷拿破仑早日倒台，但现在他看见更大的恶魔正在顶替拿破仑的位置：“陈腐的恶习，合法的罪行，/残

酷而血腥的宗教，时间所孕育的，最最卑污的子息。”至少，相比之下，拿破仑更为可取。

至于战争本身，文学和所有艺术形式对其均有涉猎，我们在此仅稍加论及。最初，尤其是在英国，反战声一片。夏洛特·史密斯、柯勒律治、华兹华斯、骚塞与其他人均创作诗歌，试图让一个依靠其海洋与海军谋得和平的麻木不仁的国家，认识到战争带来的灾难。他们描述战场前后的情形；军人拖着残肢归来，饱受创伤；寡妇在战场上四处搜寻或是在家中绝望等待；村舍化为废墟，田地一片荒芜：这些被用烂了的反战文学题材有时被描绘得十分感人。华兹华斯的《退役士兵》（1798）与《废毁的茅舍》（1798）就是这样的例子，这两首诗歌后来被分别编入《序曲》与《隐士》（1814）中。战争持续进行，对大革命的幻灭蔓延开来，审查制度更加严格，称颂战争的诗歌取代了谴责战争的诗歌。沃尔特·司各特对苏格兰战场进行了浪漫的描述，不仅在英国很受欢迎，而且被译成多国语言，在欧洲大陆也广受欢迎。1800—1815年间描写战争的诗歌颂扬男性气概，粉饰战争现实。现今受到一战伟大反战作品滋养的大多数读者对此难以理解。但是，我们不应该忘记当时人们是多么如饥似渴地读着这些诗歌。

女性状况

《为女权辩护》（1792）的作者玛丽·沃斯通克拉夫特（1759—1797）勇敢而具有冒险精神，在一定程度上，因其游记写作而被视为浪漫主义作家。但是，我认为将其描述为一位深受启蒙思想浸染并具有某些情感主义特质的作家更为准确。她个人很是勇敢，但是她的名著在诸多方面均小心求证，显得十分谨慎。例如，她提倡男女教育平等，但并不倡导女性的选举权与任职权，认为女性的角色仍是相夫教子，婚姻中应始终保持崇高而理性的“友谊”关系，而“爱”会危害这种“友谊”。沃斯通克拉夫特应该会被布莱克笔下思想自由的奥松所震惊，尽管一些学者认为布莱克是受到她的启发而创作了这一形象。此外，沃斯通克拉夫特的事迹，与令人心生敬畏的斯塔尔夫人和她聪慧的柯丽娜一道，为这里抑或是那里的其他女性指明了道路；她们摈弃社会的固有准则、不接受社会对她们的期望，而当时的社会几乎从不怀疑男人高女人一等、男人天生应占据统治地位的观念。

总而言之，很难说浪漫主义在改善女性命运方面是助力还是阻力。迫于战争压力，浪漫主义运动在一定程度上使得文学文化再次趋向男性化；但是我们可以认为，相比于浪漫主义运动，情感主义运动凭借其“女性”容易感动和同情落泪的设想更有望提升女性的社会地位。正如第三章中所见，公认的“女性诗人”的角色与男性诗人的在主题与志向方面迥然相异。但是，这一时期的数名女性作家在作品中反对束缚她们的俗规陈套。其中，最卓越的当属安妮特·冯·德罗斯特–许尔斯霍夫的诗歌《在钟楼旁》（1844）。诗歌开篇写道：

我高高地站在钟楼旁的阳台上，

叽叽喳喳的欧椋鸟在我身旁飞翔。

我简直像一个梅娜黛[15]那样，

听着狂风在飘散的头发中放浪。

啊，粗野的伙伴，冒失的少年，

我多想紧紧地把你抱在胸前，

让两人的力量对接，离边沿只差两步，

随后斗它一个不亦乐乎！

这种对风暴的强烈热爱让人想起雪莱的《西风颂》（1820）。《西风颂》中，受难诗人试图将自己托付给力量巨大的“狂”风；但此处，女性诗人很快从被动接受狂风转向欲与狂风角力。之后，她将下面海滩边的浪花比拟为一群戏水的猎犬、想象着自己站在海浪之中，随后又站在军舰的舰首，如海鸥一样在波浪中穿行。接着，她总结道：如果自己是名猎手或是军人，抑或只是名男性，那她定会“胜天半子”。但是，她现在只能像一个乖乖听话的小女孩一样坐着，悄悄地在风中解散发丝！率直的情感表露、对风神（暗指酒神狄俄尼索斯）极度的渴望，以及诗歌结尾处的讽刺赋予了这首诗歌无畏精神和巨大能量。

直白的讽刺赋予卡罗琳娜·科罗纳多的诗歌《自由》（1852）以活力。该诗描述了西班牙新近发生的政治革命，这次革命是自由主义的革命。所有的男人都很快乐，“我为男人们感到开心”，她写道。但是“自由”对于我们女性意味着什么？我们将获得在天井的发言权与缝纫权。我们将获得哭泣的自由，而我们已哭泣良久。“因此，我/既不欢欣也不后悔：/如果他们败了，上帝会怜悯他们，/如果他们胜了，我祝福他们。”

一些男性浪漫主义者在看待女性的态度上要超前于他们所处的时代。弗里德里希·施莱格尔的小说《卢琴德》（1799）故事情节简单，却充满了对爱的反思。小说描写了作为平等双方的卢琴德与尤里乌斯的灵肉合一的爱（两人并未结婚）。毋庸置疑，这引发了一桩丑闻。雪莱也是自由之爱的倡导者，也免不了丑闻缠身。雪莱已经婚娶，但他仍与玛丽·沃斯通克拉夫特的女儿私奔，两人试着按照雪莱的理想生活过一段时日，虽然这时常让她痛苦不堪。另一方面，拜伦并没有因为倡导女性平等或自由而自损名誉，反而因与同父异母的姐姐的私情而引发丑闻。他写了不少出色的爱情诗歌，但我们也发现了屈尊俯就“女性才子”和其他具有独立思想的女性、近乎下流的男性态度。而另一方面，他理所当然地认为女性有性欲望，也有权拥有性欲望。男性与男性之间、女性与女性之间的表现不尽相同。尽管，原则上浪漫主义价值观与信念对女性与男性同样具有吸引力——献身于艺术、与崇高山脉息息相通、投身政治活动；但事实上，让女性，尤其是欧洲那些已为人母或是缺乏财富的女性去削弱父权秩序，要比想象中困难得多。

虽然还有些过分简单化，但至少有五成以上把握能够肯定浪漫主义者渴望其他地域、其他时代、其他文化，或是其他任何不同于现代化过程中的欧洲日益乏味、严格刻板、毫无生气的世俗生活的东西。一有机会，他们就会四处游历。例如，夏多布里昂远赴美洲荒野，而拜伦前往阿尔巴尼亚。无法成行时，他们就在“黄金国度”中游历，正如济慈在他著作中所做的那样。不少欧洲国家均被非本国人士视为“浪漫”国度。例如，在英国，我们在拜伦、坎贝尔与其他浪漫主义者的著作中均发现了短语“浪漫西班牙”，好似这是一个荷马式的绰号与名词。斯塔尔夫人与A.W.施莱格尔认为西班牙文学是最浪漫的。1800—1830年间，法国就创作出约100部以西班牙为主题的剧本。与此同时，维尼、诺迪埃、缪塞和其他人也创作了西班牙故事与小说。在某种程度上，由于斯塔尔夫人与她小说的女主角柯丽娜的存在，意大利看起来也很浪漫。几个世纪以来，罗马遗迹一直引发人们对世俗事物的浮华与王朝兴衰沉浮的沉思，但在忧郁的浪漫主义者那里，它们又被赋予了新的亮点。夏多布里昂、拉马丁、A.W.施莱格尔与威廉·冯·洪堡均对罗马遗迹，通常是月光下的罗马遗迹，进行了描写。拜伦在《恰尔德·哈罗德游记》第四章中也用了很大篇幅描写罗马遗迹。苏格兰也很浪漫，尤其是在莪相作品被“发现”之后和“威弗利”系列小说大受欢迎之时。同样，希腊在反抗土耳其人统治期间也是浪漫的，尤其是在拜伦牺牲于此之后。缪塞风情万种的缪斯女神在《五月之夜》（1835）前来拜访，请求他与她一起远走高飞。“走吧，现在只有我们两人，整个世界都属于我们。/看啊，这是绿色的苏格兰、深色的意大利，/还有希腊，我的母亲……”

身体或灵魂向往的一个目的地是“东方”。“东方”这一概念较难界定，通常指近东或中东地区，即伊斯兰世界；它包括北非，甚至包括1492年之前被摩尔人统治了数世纪的西班牙。雨果的诗集《东方叙事诗》（1829）是在一次“东方”热中创作而成。他在前言中写道，他自己之前一直受到东方的影响却几乎从未意识到。

> 东方色调似乎在他所有的思想与他所有的梦想上均留下了印记；事实证明他的梦想和思想均不由自主地先后受到希伯来、土耳其、希腊、波斯、阿拉伯甚至西班牙的影响，因为西班牙仍然具有“东方”特征：西班牙具有一半的非洲（即北非）特征，而非洲具有一半的亚洲特征。

但是，东方也可能包括印度，施莱格尔兄弟的梵语研究与译作证明了这一点。（出于某种原因，远东并没有引起人们同样的兴趣；日本风是后来刮起的。）对于俄国作家而言，“东方”自然就是“南方”了。

在当时的欧洲人看来，东方既充满魅力又令人厌恶。其魅力在于它的多姿多彩、昔日辉煌、神秘之感与隐居之风（比如后宫）、情欲诱惑（后宫和舞女）、集市稀品（香料、丝绸、绿松石、大麻）、“原始”氏族与部落式忠诚（与苏格兰十分相似）、驼队、沙漠景色与气候。而其

令人厌恶则是因为政府专制、宗教狂热、残忍无道、虐待女性、阴柔之气及其给人以“沉睡之虎”的感觉。这只“沉睡之虎”曾经几乎征服欧洲，之后或许还会再次征服欧洲。这些特点所在的类别几乎可以互相转化，因为令人厌恶的事物也能引人入胜，反之亦然。这一矛盾心理可以用耍蛇者的形象来概括，因为蛇既迷人也致命，它甚至在吹笛人对其施展魔法之时，也去尽力“蛊惑”猎物。

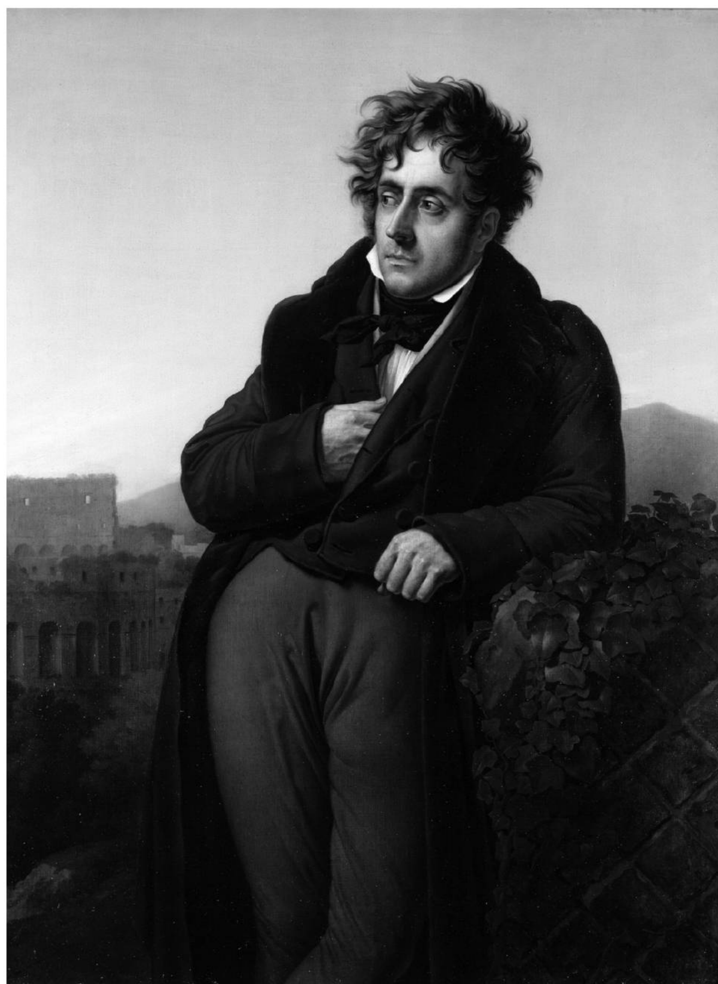


图12　阿内—路易·吉罗代·德·路希—特里奥松，《夏多布里昂在罗马废墟上冥想》（1808）。夏多布里昂发表《基督教真谛》大获成功，由此受到拿破仑的赏识，受命担任法国驻梵蒂冈大使。此间，曾暂居罗马。不久，他与拿破仑关系破裂，将其比作罗马暴君尼禄

历史上，欧洲文化一直与东方文化联系在一起。事实上，欧洲文化统一体的形成与它有别于邻敌亚洲的文化不无关系。但是，自1800年前后起，东方背景与主题在欧洲文学中的数量与范围开始上升。走在前面的是叙事诗，如沃尔特·萨维奇·兰多的《盖比尔》（1798）、骚塞的《撒拉巴》（1801）和《克哈马的诅咒》（1810）。兰多的《盖比尔》大致讲述了伊比利亚国王盖比尔征服埃及和他挚爱埃及王后沙罗巴

的故事。而骚塞的两首诗歌分别以阿拉伯半岛和印度为背景。然而，让人们对东方产生深深迷恋的，却是拜伦极受欢迎的“东方故事”。这些故事包括《异教徒》（1813）、《海盗》（1814）、《阿比道斯的新娘》（1814）和《科林斯的围攻》（1816）。《异教徒》是以一位穆斯林世界里的基督教英雄而命名的，是各种不同观点片断的汇编（拜伦一直在“搜寻”更多片断，为后续版本提供素材），随之而来的不确定性更是增添了诗歌的神秘感与趣味性。它讲述了非法爱情、逃离后宫、杀死挚爱、异教徒复仇的故事。全诗充满了阿拉伯词汇、当地地名、神话传说及博学的脚注。拜伦的朋友托马斯·莫尔也加入这个潮流，创作了《拉拉·鲁克》（1817）。该诗篇幅很长、脚注繁多，整部作品也给人片断的感觉。普希金受拜伦启发，创作了《巴赫切萨拉伊的喷泉》（1821—1823）。这是一个发生在后宫内神秘而不幸的爱情故事。该类作品的片断性特点适合用于东方主义著述，因为它不仅掩盖了作者的无知，还让人感觉到东方的晦涩难懂：揭去七层面纱后，东方仍然神秘。简短抒情诗，如拜伦的《希伯来歌曲》（1816）和雨果的《东方诗集》，往往更能凸显东方的神秘色彩。拜伦笔下异教徒的挚爱莱拉命途多舛，受此启发，雨果在《东方诗集》中创造出一幕“月光”小场景，令人思绪驰骋。苏丹后妃听到窗前一声沉闷的声响，心中疑惑起来，是来自希腊的船只还是俯冲而下的鸬鹚？抑或是有鬼怪在四处破坏？不，那只是沉重的麻袋，被扔进海里时，传来阵阵啜泣声。《女俘》的悲剧色彩虽然淡了些，却也令人沉思。女俘大概是西班牙人，她坦言她很喜欢海岸、暖雨、飘扬的旗帜、背着帐篷的大象以及音乐和舞蹈。她最喜欢的是坐在海边，望着月亮“张开她银色的扇面”，带着淡淡的思乡之情。（艾克托尔·柏辽兹从1832年开始，为这一旋律设计了一系列音乐场景。）亚当·密茨凯维奇漫游克里米亚的时候，创作了一组《克里米亚十四行诗》（1826），其中对清真寺晚间祈祷之后的贝克奇撒莱夜晚作了美好的描述，此时，“黑夜之王正往家赶，去躺到爱人身旁”，“天空的后宫”亮起灯光。

如果说女性的监禁与偶尔的溺亡让作家着迷，那么印度的殉节风俗——妻子在丈夫的葬礼上自焚殉夫的行为——也会吸引作家的注意。两首均为女性创作的诗歌记录了这一习俗，一首是冈德罗德的《马拉巴的遗孀》（1804），另一首是利蒂希娅·兰登的《印度新娘》（1824）。冈德罗德在十四行诗中虚构了一群好似盛装待嫁的女子。她们面无惧色、毫无悲伤地走向各自丈夫的火葬柴堆。“死亡成为爱情最甜蜜的喜庆时刻。”她总结道，“生命结束之时，她们到达了生命的顶峰。”兰登的诗歌篇幅更长，内容更加振奋人心，她也得出相同的结论：“唉，这难道不是爱情吗？——/纯洁、狂热、至上的情感：/生前山盟海誓，未亡却要安息！”“爱情”似乎是自焚殉夫行为背后的动机，这反映了西方将东方神秘化程度之高。



图13 《女俘》扉页插图。维克多·雨果文，艾克托尔·柏辽兹曲，弗雷德里克·索里设计（1850）。被囚禁的女孩生活奢华，却备受煎熬。她站在迷人的士麦那湾之上，极目远眺，思念着西班牙

作曲家们也不甘落后，开始创作“东方”音乐；事实上，《土耳其进行曲》在18世纪的音乐会上一直独占鳌头，深受欢迎。罗西尼与韦伯以东方为背景创作歌剧。法国作曲家费利西安·大卫去土耳其与埃及游历后创作了22首钢琴曲《东方传说之旋律》（1836）、一首广受欢迎的合唱交响乐《荒漠》（1844）与一部基于莫尔诗歌的歌剧《拉拉·鲁克》（1862）。柏辽兹不仅为雨果《东方诗集》的多首诗歌谱曲，还创作了宗教剧《基督的童年》（1850—1855）。该剧的故事发生在犹地亚（古代巴勒斯坦南部地区）和埃及。受大量旋转托钵僧传说的启发，该剧运用了东方模式的乐器弹奏法和改编的管弦乐曲，如占卜师的旋转舞曲。作品中，柏辽兹加入了东西方和谐妥协的一幕，这是《圣经》中没有的，但是，《圣经》记载了约瑟在埃及时受到以实玛利派（原始穆斯林）一位同行木匠热情款待的故事。

德拉克洛瓦从众多画家中脱颖而出，他从歌德、夏多布里昂、大仲马、司各特与拜伦等人的浪漫主义文学作品中汲取灵感，进行创作，成

为擅长异域风情主题的杰出画师。他根据拜伦的《异教徒》绘制了《异教徒和哈桑之战》（1826）和其他几幅场景画作、四个不同版本的《阿比道斯的新娘》、精彩绝伦的《萨尔丹那帕勒斯之死》（1827—1828）（根据拜伦的剧本）以及其他多幅拜伦作品主题的绘画。但是，1832年，他还去了西班牙、摩洛哥和阿尔及利亚，这对他的创作产生了决定性的影响。他从未慕名去过艺术家必去之地——罗马，但他却在北非找到了货真价实的“古希腊和古罗马艺术风格”。“罗马艺术的灵魂已不在罗马了。”他写道，“请想象一下，我的朋友，当看到加图躺在阿尔及利亚首都阿尔及尔的阳光下，布鲁图行走在摩洛哥丹吉尔市的街道上，那会是一幅怎样的画面？”约有100幅油画和素描的创作就源于此次远行，其中包括《房间里的阿尔及尔女人》（1834）、《摩洛哥的婚礼》（约1839）和《摩洛哥苏丹出巡》（1845）等主要作品。



图14　欧仁·德拉克洛瓦，《摩洛哥的婚礼》（约1839）。德拉克洛瓦在北非旅行时，参加过一场犹太人的婚礼。此间，他画了很多素描，为他日后多年的创作提供了素材。他认为，相较于别人常规的罗马之旅，此次“东方”世界之行对其艺术成长更为重要

如果说穆斯林东方是欧洲之外令人神往的异域世界，那么在欧洲内部也能找到具有异域风情的亚文化；例如，吉卜赛人的亚文化，它同样诱人，甚至还带有些许“东方”色彩。（“吉卜赛人”是误称，因为这些自称罗姆人的人不是来自埃及，而是来自印度北部。）事实上，吉卜赛人的足迹曾遍及欧洲每个国家，至今仍在那些国家迁移。他们通常乘着独具特色的马车，以手工艺品制作、马匹交易、算命与走私维持生计。他们出于自己的选择过着离群索居的生活，但很多时候，当权集团对他们心存戒心，视其为侵占他人权益的不法之徒或恶魔，迫使他们不得不保持独来独往的生活状态。但是他们那色彩斑斓的服装、精彩绝妙的音乐与舞蹈和来去如风的自由必然激发浪漫的幻想。

普希金的叙事诗《吉卜赛人》（1824）讲述了逃离文明的俄国逃犯阿列科由热情的吉卜赛女郎泽姆菲拉带回营地并与之相爱的故事，由

此，普希金将吉卜赛人的自由扩大至性爱自由。头两年，他们两人生活甜蜜、自由自在、无忧无虑，生下一个孩子；阿列科对自己此前的生活感到满意。但是随后，泽姆菲拉却对阿列科产生了厌倦之情，感到自己并不自由，变得焦躁不安。于是，她与一位年轻的吉卜赛小伙产生了婚外情。泽姆菲拉聪明的父亲劝告阿列科给她以自由，但阿列科无法放弃自己的“权利”：他杀死了泽姆菲拉与她的情人，随后被逐出部落。普罗斯佩·梅里美的散文式中篇小说《卡门》（1845）有着与此相似的悲剧情节（他曾读过普希金俄语版诗歌《吉卜赛人》，后将其翻译成法语），但他之前认真研习过罗姆文化，因此对这方面的描述更为详细。当然，普希金的故事为比才的精彩歌剧《卡门》（1875）奠定了基础，这一歌剧运用了西班牙与吉卜赛的旋律与节奏。第三位著名的完美吉卜赛女郎当属雨果《巴黎圣母院》（1831）中的女主人公埃斯梅拉达。作品标题英译时，被错误地译成《钟楼怪人》。普希金与梅里美均以他们自己的时代作为故事背景，雨果却以1482年作为小说背景，那时离罗姆人到达巴黎地区已经过了大约半个世纪。雨果构建了一个既邪恶又迷人的有序的下层社会，颠覆了主流文化的等级制度。年轻美丽的舞者埃斯梅拉达集万千宠爱于一身，但随着复杂情节达到高潮之时，她被指控犯有谋杀罪（不同于沃尔特·迪士尼版本）而被捕，并被处以绞刑。

华兹华斯的诗歌《吉卜赛人》（1807）没有流露出丝毫的同情，这不禁令人感到诧异。在诗中他声称，有一天，他四处游荡，晚上回来时，发现那个早上与自己擦肩而过的“懒散”的吉卜赛人仍待在原地。这打破了人们一直以来对吉卜赛人四处游荡的固有看法。华兹华斯似乎已经忘记了自己在《抒情歌谣集》中对闲散的赞美以及在我们探讨过的那首十四行诗中对豪夺淫逸世界的批判。威廉·哈兹里特辛辣地质问华兹华斯那天他在做些什么，是欣赏美丽的花朵还是在创作十四行诗？哈兹里特为吉卜赛人辩护，称他们为“人类社会之初唯一活着的纪念碑。文明的进程有利有弊，而他们就是对此进行思考与反思的不竭源泉”（《论人的行为准则》，1815？）。

罗姆人在长途跋涉中经过波希米亚，因此当他们到达巴黎时，被称为“波希米亚人”。雨果在小说中也这样称呼过他们；哈兹里特将他们称为“波希米亚哲学家”。19世纪早期，这一名称被用以指称巴黎艺术家与作家中的亚文化群体，他们过着“吉卜赛人”式的流浪不定、丰富多彩的生活。正如萨克雷的小说《名利场》（1848）在英语中推广了“波希米亚哲学家”这一用法，亨利·米尔热的故事集《波希米亚人的生活情景》（1845）使其在法语中流行起来；米尔热的故事集为普契尼的歌剧《波希米亚人》（1898）提供了素材。我们应该可以说，浪漫主义者对“波希米亚人”的兴趣配得上“波希米亚”这个标签，尽管这是一个错误的标签。

第六章　艺术

浪漫主义首先是一场艺术运动。即便其所有独具特色的思想、情感、哲学和政治愿景均被取而代之（的确有人如此说过），它依然为我们留下了不朽的遗产，包括文学、音乐、绘画、建筑和芭蕾舞剧的杰出作品。浪漫主义抒情诗无疑是它众多辉煌成就中的点睛之笔，唯有文艺复兴时期的诗歌才能与之媲美。浪漫主义抒情诗还激发了日后诸多优秀长篇小说、戏剧作品和短篇小说的创作灵感。很难想象，现今一支大型交响乐团在演出时不会定期演奏浪漫主义音乐作品。音乐理论家们会争论诸如贝多芬到底应被视为浪漫主义还是“古典主义”这样的问题，但是，也许仅仅因为E.T.A.霍夫曼和其他人将其誉为“浪漫主义”，通常都会认为贯穿19世纪的浪漫主义音乐始于贝多芬，并在舒伯特、舒曼、门德尔松、肖邦、李斯特、柏辽兹、瓦格纳、罗西尼、威尔第、德沃夏克、勃拉姆斯、柴可夫斯基、德彪西及其他众人的推动下得到繁荣发展。艺术史学家将“浪漫主义”限定在一个更短的时期内，这与文学史学家的观点大致相同。据说，浪漫主义作为艺术运动已于19世纪中叶让位于现实主义和其他艺术流派。即便如此，它还是孕育了诸如康斯太勃尔和透纳、弗里德里希和朗格、德拉克洛瓦和杰利柯等大师。而之后诸如印象主义、象征主义、表现主义和超现实主义等流派似乎均能寻得浪漫主义的根源。对于任何一个通过艺术而获得富有想象力生活的人而言，失去浪漫主义就像是失去了四肢，或是失去了大脑的脑叶。

综观浪漫主义的各种艺术形式，对照它相同的世界观来看，它们是否存在共性？在这最后一章，我将设法简述这些艺术形式的相似之处，探讨某种我们或可称为“艺术的浪漫主义体系”的东西是否显现。

内容

显而易见，我们应该从大量的音乐和绘画作品的内容或主题入手，尤其是改编自文学作品的音乐作品和绘画作品，因为这样最易于追根溯源。歌剧、宗教剧和歌曲（例如德语艺术歌曲）最初都是半文学形式的，作曲家和剧作家几乎穷极浪漫主义作家的所有作品来进行二次创作。我们已经提及以司各特小说为蓝本而创作的歌剧，此外，还有以其诗歌为创作蓝本的作品，如罗西尼的《湖上女郎》（1819）就改编自《湖上夫人》。席勒所有的戏剧作品均被改编成歌剧，其中四部出自威尔第之手。所有这些歌剧中，罗西尼的《威廉·退尔》（1829）因极具魅力的序曲而最为著名。拜伦的戏剧作品和东方叙事诗也受到狂热追捧：其《异教徒》、《阿比道斯的新娘》、《海盗》（其中之一由威尔第改编）、《莱拉》、《帕里西纳》（其中之一由多尼采蒂改编）、《马里诺·法列罗》（其中之一由多尼采蒂改编）及《萨尔丹那帕勒斯》均被改编成多部歌剧。谈到这些，我们也许还可以加上莎士比亚戏剧的歌剧版本，尽管他不是浪漫主义作家，但是在其被新古典主义批评家长期忽视

和埋没后，欧洲大陆出现的莎翁热已然成为浪漫主义的一个标志。舒伯特创作了600首德语艺术歌曲，产量令人惊叹。这些歌曲的歌词均出自从莪相到海因里希·海涅等人的作品，俨然可以组成一本内容翔实的德国浪漫主义和“前浪漫主义”诗歌集了。

在这种情况下，脱离文本用音乐去演绎浪漫主义作品或主题就显得更加有趣了，例如柏辽兹的中提琴协奏交响曲《哈罗德在意大利》（1834），尽管这拜伦式的标题显然是后来才添加上去的。此前，柏辽兹就已创作《幻想交响曲》（1830），曲目介绍中描述了作品的文学性“情节”；19世纪50年代，弗朗茨·李斯特在雨果、拉马丁、席勒、拜伦和莎士比亚作品的启发下，创作出十几首“交响诗”。每个音乐家都写过序曲，他们通常把这些序曲同它们的原属作品分开来进行单独演奏；这实际上是一种典型的浪漫主义风格。柏辽兹曾为司各特的小说《罗布·罗伊》、《威弗利》，拜伦的长诗《海盗》以及莎士比亚的两部戏剧写过序曲。最为著名的序曲应该是门德尔松的《赫布里底群岛序曲》（1829），也被称作《芬戈尔山洞序曲》。聆听这乐曲，你仿佛能感受到那一叶驶向传奇盛地的扁舟随波浮动的场景，与远古战场上传来的嘶鸣之声互相交替，交相辉映，正如我们在芬戈尔之子莪相的歌曲中听到的一样。

上一章我们提到过德拉克洛瓦用绘画形式呈现了浪漫主义作家所描绘的大量场景，这里，我们还应该加上莎士比亚和弥尔顿。就像第三章提到的那样，德拉克洛瓦对诸如塔索和奥维德等苦难诗人颇感兴趣。他还为肖邦、乔治·桑以及小提琴名家帕格尼尼画过肖像。J.M.W.透纳创作过一些文学性主题的作品，但是，他最杰出的主题却是最崇高时刻的自然，如他笔下的高山风景画和波涛汹涌的海景画。他的创作灵感来自崇高文学理论及对其诗意般的描述。德国画家弗里德里希也是如此，因此才有了他笔下的群山雾霭、海岸明月，以及他对自然所恢复的哥特式遗迹那种近乎痴狂的喜爱。

许多浪漫主义诗人、画家、作曲家都对黄昏和夜晚情有独钟。海伦·玛丽亚·威廉姆斯曾写下十四行诗颂扬黄昏（1786），称之为“我忧伤的灵魂最爱的时刻”。在《夜颂》（1800）中，诺瓦利斯认为远古众神回归伟大的“夜”之后，“夜”便化身为“强大的启示孕育者”。福斯科洛在十四行诗《致黄昏》（1802）中向黄昏述说：“你总是随着我内心的呼唤而来：/悄然温柔地倾听我心底的秘密。”艾兴多夫在一个“月夜”（1837）说，他的灵魂得到舒展，展翅飞翔。弗里德里希是描绘黄昏和夜晚的绘画大师。除他之外，还有许多画家也都深深地被暮色和月光的微妙复杂所吸引，竭尽全力去捕捉个中变化。在18世纪，“小夜曲”和“夜曲”就时常在夜间被演奏，但是“夜曲”作为一种音乐体裁，却是浪漫主义的一大创新。第一个真正创作出如夜一般钢琴曲的是爱尔兰作曲家约翰·菲尔德，夜曲采用左手琶音式和弦伴奏，旋律或怡然恬静，或安谧悦耳。肖邦听后深受启发，创作了21首独具风格的夜曲，如今，这些夜曲已被广泛纳入其最伟大的钢琴独奏曲之列。



图15　卡斯帕·大卫·弗里德里希，《橡树林中的修道院》（1809—1810）。在小幅复制品中很难看清有一列修士正在向修道院废墟行进。画家卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯（1789—1869）认为此画可能是“新近所有风景画中最深刻的诗意艺术品”

形式

文学对音乐的一个更为微妙的影响是，人们会采用文学体裁为音乐流派命名。肖邦的四首叙事曲就是重要例证：这些时长约为十分钟的钢琴独奏曲，每一首似乎（至少曲名透露出这一信息）都带有叙事特征，仿佛在叙述一个正在发生的故事。早期的一个乐评人曾经写道：“聆听肖邦的音乐就像是在诵读拉马丁的诗歌。”很多人使出浑身解数想要找出肖邦的叙事曲与其同乡诗人密茨凯维奇的叙事诗歌之间的关联，最终大多无果。数名作曲家创作了器乐版的“浪漫曲”（romances），这个词在此处指的不是中世纪的文学叙述形式，而是更为晚近的西班牙的民谣或歌曲。其中，贝多芬的两首小提琴和乐队浪漫曲以及罗伯特·舒曼和克拉拉·舒曼夫妇的套曲可能最为有名。另外还有“无言歌”，尤其是门德尔松的钢琴小品，以及数首没有歌词的浪漫曲。

上述部分例子表明，音乐形式趋于更加简短，如小夜曲、前奏曲、即兴曲、序曲、幻想曲、瞬想曲和声乐套曲等诸如此类。这与文学领域中文学形式趋于抒情化的趋向十分吻合，如十四行诗、颂歌、抒情乐、沉思录和挽歌等。就音乐而言，这部分是因为中产阶级家庭能够依靠自己的实力购得新钢琴并能够举办自己的音乐会，使得家庭演出的数量不断增加。当然，长篇巨制的音乐类型也在同步增加，特别是在贝多芬凭借第三交响乐曲《英雄》（1804）将交响曲的篇幅扩大一倍之后。与此同时，诗人们继续创作，或者说是满怀雄心去创作史诗。然而，在音乐和文学这两种艺术形式中，简化的作品却声名鹊起。

绘画也存在类似的情况吗？综观浪漫主义画家，似乎可以这么说：风景画和肖像画获得了突出地位，当然，这是以牺牲“历史画”为代价的。历史画与文学领域中的史诗或悲剧相对应，曾被视为绘画领域最高级的艺术表现形式。毫无疑问，德拉克洛瓦因宏大的历史或寓言式的绘

画作品而广受赞誉，如《萨尔丹那帕勒斯之死》（1827），但他以北非为素材创作的一些较小规格的场景画和肖像画也同样为人赞赏。此外，透纳的绝大部分画作，以及弗里德里希和康斯太勃尔近乎全部的画作均为风景画。

如果说次要体裁地位的提高打乱了新古典主义创建的秩序，那么，我们也能清楚地发觉这些体裁本身有所延伸或解体。例如，华兹华斯以弥尔顿式无韵诗的形式写作了一部叙事性自传；雪莱和济慈在十四行诗中几乎尝试了各种可能的韵律安排；柯勒律治《克丽斯塔贝尔》（创作于1797和1800年）首创了不规则诗节和无韵“对话诗”，司各特后来在他自己的罗曼史中模仿了这些形式；雨果在亚历山大体诗行中大胆放置了音顿，即一种韵律停顿，震惊了那些吹毛求疵之人。很多浪漫主义者都渴望在舞台上取得成功，但是一些人也创作了不适合舞台表演的书斋剧：歌德的《浮士德》第二部分、拜伦的《曼弗雷德》、雪莱的《解放了的普罗米修斯》以及密茨凯维奇的《先人祭》等。作曲家们推动了古典奏鸣曲的形式发展——用不同的琴键表达两个对比主题，首先陈述主题，通常是两次，然后展开，之后扼要重述主题——使其达到极限甚至超越极限。例如，在肖邦的叙事曲中，我们可以觉察到两个主题的陈述和发展，但是这两个主题甚至在“提示部分”就会出现变化。这些叙事曲伴有大量的转调和离题的插曲，有时会出现第三个主题，最后通常以长长的尾声结束。在贝多芬手里，交响乐不仅变得规模宏大，而且在最后的乐章加入了气势磅礴的人声合唱。

深思熟虑而非附带发表片段作品，如萨福诗歌的断简残篇和被认为是麦克福森作品的莪相诗作片段，是浪漫主义作家们的特征。这在一定程度上体现了艺术作品简化的趋势。歌德的《浮士德片段》（1790）使其更具影响力，此后，各种文学体裁片段的数量开始激增。弗里德里希·施莱格尔发表的《批评片段》（1798）和《雅典娜神庙片段》（1800）均对浪漫主义理论及片段自身的理论产生了深远的影响。他写道：“古人的很多作品都变成了片段，而很多现代作品一写出来就是片段。”（《雅典娜神庙片段》，24）在施莱格尔看来，这些现代“片段”表面上看是完整无缺、圆满的作品，实则只是多个梦幻性瞬间的合集。作家写作失去灵感时便即刻停止，并将其未完成的作品称为“片段”，这样的做法更为率真。柯勒律治写作《忽必烈汗：梦中幻想，片段》（1797）和拜伦写作《异教徒：土耳其传说之片段》（1813，第一版）均是如此。柯勒律治给出了一个值得怀疑的托辞（当时一位到访者打断了他的写作），拜伦却在其后续版本中不断地添加片段。普希金的多首诗歌也被贴上“片段”（otryvok）的标签。这些诗作和许多其他被认为是“片段”的作品，似乎都是通过逗弄和激发读者想象力来填补作品空白的。

绘画和音乐中也存在类似的情况吗？这个时期的展览和沙龙均不太可能展出明显未完成的画作，但是诸如透纳和德拉克洛瓦的一些作品笔触粗粝，常被观赏者误认为是速写。不久之后，各式各样的速写、习作和铅笔素描开始至少在画室展出，并且因其具有自然美和看似贴近画家

最初灵感而为人们所钟爱。许多音乐家都是才华横溢的即兴创作者，他们常在公众音乐会上预留时间去按照观众建议的主题当场创作曲目。肖邦的短小钢琴曲，尤其是前奏曲，在一些人听来，演奏的是未完之音，它们已摆脱了“引子”的桎梏。而最近，查尔斯·罗森声称，从音乐角度看，肖邦和舒曼的数首钢琴曲是片段式的，其原因或是在于他们以属七和弦结尾，而属七和弦听起来是未完之音，是为转调作准备的；或是在于这些钢琴曲常以一个模糊不清的音调开始，听起来像是凭空而起的转调。不足为奇的是，有关肖邦的讨论是由德拉克洛瓦为速写所作的辩护而引发的：

> 我们曾谈到肖邦。他［一位朋友］告诉我肖邦的即兴创作比他精心完成的作品要大胆得多。毫无疑问，一幅绘画习作与已完成的画作相比也是如此。不，我不能苟同，完成画作并不会毁了画作的美！那可能是因为已完成的画作比速写可供想象的空间要少的缘故吧。



图16　欧仁·德拉克洛瓦，《弗里德里克·肖邦》（1838）。这是双人肖像画原作的一部分。原作中，肖邦坐在钢琴前，乔治·桑在一旁看着。肖邦的目光远离钢琴，好像正处于即兴创作时的出神状态

音乐的声望

我们将以考察音乐为一切艺术所提供的规范，来结束对一切艺术的若干相似之处的简要总结。按照“姊妹艺术”的传统，诗歌最亲近的姊妹是绘画。喀俄斯岛的西摩尼得斯曾声称，画是无言之诗，诗是有声之画；而贺拉斯认为诗亦犹画：“因为是画，所以也是诗。”或许诗歌与音乐的亲和关系对古人来说显而易见，无须阐明。但是到了18世纪，现代新古典主义者过分频繁地重复这些与绘画相关的言论，以至于人们似乎遗忘了诗歌与音乐的亲缘关系。浪漫主义者使音乐艺术重获新生，尤其是在德国，并且解除了绘画艺术的特权地位。克莱斯特将音乐艺术视为“所有其他艺术的代数公式”。弗里德里希·施莱格尔在小说《卢琴德》中写道：“当尤里乌斯和她谈论音乐、听她亲口复述他内心深处感受到这种浪漫艺术的神圣魅力时，他是多么开心！”E.T.A.霍夫曼也认为音乐是最浪漫的一种艺术形式，且可能是唯一浪漫的艺术形式。让·保罗写道：“没有一种颜色可以像音调一样浪漫。”海涅则表示音乐是“艺术的最高境界”。

这种对音乐的推崇在音乐家辈出的国度德国尤为盛行。事实上，许多德意志诗人本人也都是出色的音乐家。然而，在法国，甚至是在音乐并不盛行的英国，人们也很推崇音乐。柯勒律治认为，才华横溢的人能在其诗作中融入视觉形象；“但音乐欣赏和创作能力，却是来自与生俱来的想象力”。华兹华斯曾写过《音乐之力量》一诗。如果说济慈对希腊古瓮很是着迷，那么更令他沉醉的是夜莺的美妙歌声。作为爱与交流的重要媒介，音乐弥漫在雪莱的诗意世界里；它不仅存在于人与人之间，而且存在于《解放了的普罗米修斯》中的各个星球之间——那是天籁之音。

斯塔尔夫人认为音乐是一切艺术的重中之重，“智性的旋律”是对柯丽娜诗歌最高的赞誉。乔治·桑认同她的观点，她本人的多部小说就致力于音乐或音乐家的描写。拉马丁将其一本诗集命名为《和声曲》（1930），而《幻象集》（1832）中的一首老歌让作者奈瓦尔心醉。雪莱诗中描写的一些意象也在波德莱尔的《旋律》（1857）中有所体现。甚至一首常被认为是绘画创作的精粹的诗——戈蒂耶的《白色大调交响曲》（1852）都有着一个乐曲般的标题。有人可能会辩称，这是一种音乐剧唱法。19世纪晚期，魏尔伦发表诗歌宣言《诗艺》（1884），呼吁诗人抓住“雄辩”，扭断它的脖子，用“至高无上的音乐”“永远至高无上的音乐”去充溢他们的诗歌。

文学领域中抒情体的复兴也间接证明了音乐日渐繁盛的影响力。事实上，“抒情”这一词语原本就是音乐术语。因此，在英国，我们发现叙事体逐渐演变成抒情体。这一点，从一些诗歌标题就可见一斑：华兹华斯和柯勒律治的《抒情歌谣集》（1798）、玛丽·鲁滨逊的《抒情故事》（1800），以及雪莱的四幕抒情诗剧《解放了的普罗米修斯》（1820）。而更让人感兴趣的问题是，不再是诗歌的受宠姊妹的绘画艺术是否也逐渐被音乐化了呢？或许，我们可以将粗犷、急速的开放式绘

画手法看作音乐化的表现，而这种绘画手法通常被视为浪漫主义流派的标志（尽管席勒、朗格和布莱克创作了更多的“线描”作品）。有时，人们会将透纳和其他浪漫主义画家视为抽象画派的鼻祖。整个19世纪，绘画渐渐变得抽象起来，不再只是简单模仿外部世界，因此，也呈现出其姊妹艺术诗歌的抽象化特点。德拉克洛瓦认为绘画中的和谐和音乐中的和谐有异曲同工之妙，“这种和谐既体现在和音的构成上，也体现在它们之间的关系上”。波德莱尔也曾用类似的话语称赞德拉克洛瓦具有音乐特质的艺术：“这色彩如和弦般美妙，宛如悠扬的旋律，又似动听的和声。人们在欣赏其绘画作品时，常常会感觉像是在聆听音乐一般。”因此，自然而然地，惠斯勒那幅饱受争议的近抽象派画作，有着一个乐曲般的标题《黑色和金色夜曲》（1875）；这幅画作是六幅（可能更多）“夜曲”系列组画之一。该系列还包括以“交响乐”或“和声”为题的画作。这些“夜曲”画作将观赏者的注意力吸引到纯绘画的形式特征上。几乎是与此同时，沃尔特·佩特在《文艺复兴》（1873）一书中以其著名的言论总结了这一浪漫主义趋势：“一切艺术都以趋近音乐为旨归。”

这些不同艺术形式的相似之处和相互作用是否构成一个系统，而不仅仅是一个群集，这值得商榷。我认为它们构成系统：这些不同艺术形式就像一个复杂星系中的恒星与行星，彼此互相吸引，共同运转。但是，随着19世纪新的文学、艺术和音乐流派的迅速彼此接续，这些艺术形式也在不断地变化着。有些人会认为，浪漫主义不过是一场反拨，仅仅是对先前新古典主义的否定，但我认为浪漫主义是一场革命，并且曾一度趋近于一个新的体系，尽管这一体系不够稳定、不够完整，但其主题、形式及风格均得到广泛再现。实际上，浪漫主义是最后一场革命，自那以后再没有任何一场艺术运动能够如此持久深刻、影响深远而又浑然一体。

人名附录

Abrams，M.H.迈克·霍华德·艾布拉姆斯（1912—）[16]，美国文学理论家

Akenside，Mark马克·阿肯塞德（1721—1770），英国诗人

Anderson，Benedict本尼迪克特·安德森（1936—2015），英国/美国政治学家

Aristophanes阿里斯托芬（约公元前445—约前385），希腊喜剧作家

Arnim，Ludwig Achimvon路德维格·阿希姆·阿尔尼姆（1781—1831），德国诗人、民歌收集者

Arnold，Matthew马修·阿诺德（1822—1888），英国诗人、评论家

Auden，W.H.威斯坦·休·奥登（1907—1973），英国诗人

Austen，Jane简·奥斯丁（1775—1817），英国小说家

Bacon，Francis弗朗西斯·培根（1561—1626），英国哲学家、大法官

Baratynsky，Evgeny叶夫根尼·巴拉滕斯基（1800—1844），俄国诗人

Batyushkov，Konstantin康斯坦丁·巴丘什科夫（1787—1855），俄国诗人

Baudelaire，Charles夏尔·波德莱尔（1821—1867），法国诗人

Beattie，James詹姆斯·贝蒂（1735—1803），苏格兰学者、诗人

Beethoven，Ludwig van路德维希·凡·贝多芬（1770—1827），德国作曲家

Bellini，Vincenzo温琴佐·贝利尼（1801—1835），意大利歌剧作曲家

Bentham，Jeremy杰里米·边沁（1748—1832），英国功利主义哲学家、改革家

Berlioz，Hector艾克托尔·柏辽兹（1803—1869），法国作曲家

Bizet，Georges乔治·比才（1838—1875），法国作曲家

Blake，William威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人、雕刻家

Bloom，Harold哈罗德·布鲁姆（1930—），美国文学理论家

Bowles（later Southey），Caroline卡罗琳·鲍尔斯（后改名骚塞）（1786—1854），英国诗人

Brahms，Johannes约翰内斯·勃拉姆斯（1833—1897），德国作曲家

Brentano，Clemens克莱门斯·布伦塔诺（1778—1842），德国诗人、民歌收集者

Brown，Marshall马歇尔·布朗（1945—），美国文学理论家

Browne（later Gray），Mary玛丽·布朗（后改名格雷）（1812—1845），英国诗人

Browning，Elizabeth Barrett伊丽莎白·芭雷特·布朗宁（1806—1861），英国诗人

Brun，Friederike弗里德里克·布伦（1765—1835），德国血统的丹麦诗人

Bürger，Gottfried August戈特弗里特·奥古斯特·毕尔格（1747—1794），德国诗人

Burke，Edmund埃德蒙·伯克（1729—1797），英裔爱尔兰国会议员、政治哲学家

Burns，Robert罗伯特·彭斯（1759—1796），苏格兰诗人

Byron，Lord（George Gordon）拜伦勋爵（乔治·戈登·拜伦）（1788—1824），英格兰/苏格兰诗人

Calderón de la Barca，Pedro佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（1600—1681），西班牙剧作家

Campbell，Thomas托马斯·坎贝尔（1777—1844），苏格兰诗人

Carlyle，Thomas托马斯·卡莱尔（1795—1881），苏格兰评论家、历史学家

Cervantes Saavedra，Miguel de米格尔·德·塞万提斯·萨维德拉（1547—1616），西班牙小说家、诗人

Chateaubriand，François-Renéde弗朗索瓦–勒内·德·夏多布里昂（1768—1848），法国小说家、散文家、外交官

Chatterton，Thomas托马斯·查特顿（1752—1770），英国诗人

Chaucer，Geoffrey杰弗里·乔叟（约1343—1400），英国诗人

Chénier，André安德烈·谢尼埃（1762—1794），法国诗人

Chopin，Frédéric弗里德里克·肖邦（1810—1849），波兰—法国作曲家、钢琴家

Coleridge，Samuel Taylor塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1734），英国诗人、文学理论家

Collins，William威廉·柯林斯（1721—1759），英国诗人

Constable，John约翰·康斯太勃尔（1776—1837），英国画家

Copernicus，Nicolaus尼古拉·哥白尼（1473—1543），波兰天文学家

Corinna of Tanagra塔纳格拉的科琳娜（日期有争议，可能为公元前5世纪）

Coronado，Carolina卡罗琳娜·科罗纳多（1823—1911），西班牙诗人

Cowper，William威廉·柯珀（1731—1800），英国诗人

Dante Alighieri但丁·阿利基耶里（1265—1321），意大利诗人

Darwin，Charles查尔斯·达尔文（1809—1882），英国博物学家、生物学家

Darwin，Erasmus伊拉斯谟斯·达尔文（1731—1802），英国医生、自然哲学家、诗人

David，Félicien-César费利西安–塞萨尔·大卫（1810—1876），法国作曲家

Davy，Humphry汉弗莱·戴维（1778—1789[17]），英国化学家、发明家、诗人

Debussy，Claude克劳德·德彪西（1862—1918），法国作曲家

Defoe，Daniel丹尼尔·笛福（约1659—1731），英国小说家、记者

Delacroix，Eugène欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863），法国画家

Denne-Baron，Sophie索菲·德纳–巴龙（1785—1861），法国诗人

Derzhavin，Gavrila Romanovich加夫里拉·罗曼诺维奇·杰尔查文（1743—1816），俄国诗人

Descartes，René勒内·笛卡尔（1596—1650），法国哲学家、数学家

Deschamps，Émile埃米尔·德尚（1791—1871），法国诗人、编辑

Dickens，Charles查尔斯·狄更斯（1812—1870），英国小说家

Diderot，Denis德尼·狄德罗（1713—1784），法国哲学家、艺术评论家、小说家

Domitius Marsus多密提乌斯·马尔苏斯（约公元前50—约前0），拉丁语诗人

Donizetti，Gaetano加埃塔诺·多尼采蒂（1797—1848），意大利作曲家

Droste-Hülshoff，Annette von安妮特·冯·德罗斯特–许尔斯霍夫（1797—1848），德国诗人

Dryden，John约翰·德莱顿（1631—1700），英国诗人

Dufrénoy，Adélaïde阿代拉伊德·迪弗勒努瓦（1765—1825），法国诗人

Dumas，Alexandre（père）亚历山大·仲马[18]（1802—1870），法国小说家

Dürer，Albrecht阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528），德国画家、雕刻家

Dvorak[or Dvořák]，Antonin安东宁·德沃夏克（1841—1904），捷克作曲家

Eichendorff，Joseph Freiherr von约瑟夫·弗赖赫尔·冯·艾兴多夫（1788—1857），德国诗人、小说家

Einstein，Albert阿尔伯特·爱因斯坦（1879—1955），德国—瑞士—美国物理学家

Emerson，Ralph Waldo拉尔夫·沃尔多·爱默生（1803—1882），美国诗人、散文家

Erinna埃里纳（约公元前600），希腊诗人

Fichte，Johann Gottlieb约翰·戈特利布·费希特（1762—1814），德国哲学家

Field，John约翰·菲尔德（1782—1837），爱尔兰作曲家、钢琴家

Foscolo，Ugo乌戈·福斯科洛（1778—1827），意大利诗人

Friedrich，Caspar David卡斯帕·大卫·弗里德里希（1774—1840），德国画家

Frye，Northrop诺斯罗普·弗莱（1912—1991），加拿大文学理论家

Galileo Galilei伽利略·伽利雷（1564—1642），意大利科学家

Gall，Franz Joseph弗朗兹·约瑟夫·加尔（1758—1828），德国生理学家、颅相学家

Galvani，Luigi路易吉·加尔瓦尼（1737—1798），意大利医生、生物电实验者

Gandhi，Mohandas（“Mahatma”）莫罕达斯·甘地（“圣雄”）（1869—1948），印度非暴力独立运动领导人

Gautier，Théophile泰奥菲尔·戈蒂耶（1811—1872），法国诗人

Gérard，François弗朗索瓦·热拉尔（1770—1837），法国画家

Géricault，Théodore杰利柯·西奥多（1791—1824），法国画家

Gilbert，Laurent洛朗·吉尔贝（1751—1780），法国诗人

Ginsberg，Allen艾伦·金斯伯格（1926—1997），美国诗人

Girodet（Anne—Louis Girodet de Roussy—Trioson）阿内–路易·吉罗代·德·路希—特里奥松（1767—1824），法国画家

Godwin，Catherine Grace凯瑟琳·格雷丝·戈德温（1798—1845），英国诗人

Godwin，William威廉·戈德温（1756—1836），英国哲学家、小说家

Goethe，Johann Wolfgang von约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832），德国诗人、剧作家

Gogol，Nikolai尼古拉·果戈理（1809—1852），俄罗斯–乌克兰小说家

Goldsmith，Oliver奥利弗·哥尔德斯密斯（1730—1774），英裔爱尔兰诗人、小说家

Görres，Johann Joseph von约翰·约瑟夫·冯·格雷斯（1776—1848），德国散文家、记者

Gray，Thomas托马斯·格雷（1716—1771），英国诗人

Grillparzer，Franz弗朗茨·格里帕泽（1791—1872），奥地利剧作家

Grimm，Jacob雅各布·格林（1785—1863），德国语言学家、民间故事收集者

Günderode，Karoline von卡罗利妮·冯·冈德罗德（1780—1806），德国诗人

Hamann，Johann Georg约翰·格奥尔格·哈曼（1730—1788），德国哲学家

Hawthorne，Nathaniel纳撒尼尔·霍桑（1804—1864），美国小说家

Hazlitt，William威廉·哈兹里特（1778—1830），英国散文家、评论家、记者

Hegel，Georg Wilhelm Friedrich格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔（1770—1831），德国哲学家

Heine，Heinrich海因里希·海涅（1797—1856），德国诗人

Hemans，Felicia弗雷西亚·海曼斯（1793—1835），英国诗人

Herder，Johann Gottfried约翰·哥特弗雷德·赫尔德（1744—1803），德国哲学家、历史学家、文学评论家

Herschel，Frederick William弗里德里希·威廉·赫歇尔（1738—1822），德裔英国天文学家

Hesiod赫西奥德（约公元前700），希腊诗人

Hobbes，Thomas托马斯·霍布斯（1588—1679），英国哲学家

Hobsbawm，Eric艾瑞克·霍布斯鲍姆（1917—）[19]，英国历史学家

Hoffman，E.T.A.恩斯特·西奥多·阿玛迪斯·霍夫曼（1776—1822），德国小说家、作曲家、音乐评论家

Hölderlin，Friedrich弗里德里希·荷尔德林（1770—1843），德国诗人

Homer荷马（约公元前700），希腊诗人

Horace（Quintus Horatius Flaccus）贺拉斯（昆图斯·贺拉提乌斯·弗拉库斯）（公元前65—前8），罗马诗人

Howard，Luke卢克·霍华德（1772—1864），英国气象学家、化学家

Hugo，Victor维克多·雨果（1802—1885），法国诗人、剧作家、小说家

Hulme，T.E.托马斯·厄内斯特·休姆（1883—1917），英国评论家

Humboldt，Wilhelm von威廉·冯·洪堡（1767—1835），德国哲学家、语言学家

Hume，David大卫·休谟（1711—1776），苏格兰哲学家、历史学家

Hunt，Leigh利·亨特（1784—1859），英国散文家、诗人

Hurd，Richard理查德·赫德（1720—1808），英国主教、评论家

Hutton，James詹姆斯·赫顿（1726—1797），苏格兰地质学家

Ingres，Jean Auguste Dominique让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780—1867），法国画家

Ireland，William Henry威廉·亨利·艾尔兰德（1775—1835），诗人、莎士比亚生平文件伪造者

Jacobi，F.H.弗里德里希·海因里希·雅可比（1743—1819），德国哲学家

Johnson，Samuel塞缪尔·约翰逊（1709—1784），英国散文家、诗人、传记作家、词典编纂家

Jones，William威廉·琼斯（1746—1794），英国语言学家

Kant，Immanuel伊曼努尔·康德（1724—1804），德国哲学家

Karamzin，Nikolay Mikhailovich尼古拉·米哈伊洛维奇·卡拉姆津（1766—1826），俄国历史学家、诗人

Keats，John约翰·济慈（1795—1821），英国诗人

Kerouac，Jack杰克·凯鲁亚克（1922—1969），美国小说家

Kircher，Athanasius阿塔纳修斯·基歇尔（1601—1680），德国耶稣会科学家、博学家

Kleist，Heinrich von海因里希·冯·克莱斯特（1777—1811），德国剧作家

Klinger，Friedrich弗里德里希·克林格（1752—1831），德国剧作家

Klopstock，Friedrich Gottlieb弗里德里希·戈特利布·克洛卜施托克（1724—1803），德国诗人

Kulman，Elizaveta伊丽莎白·库利曼（1808—1825），俄国诗人

Lamartine，Alphonse de阿尔封斯·德·拉马丁（1790—1869），法国诗人

Lamb，Charles查尔斯·兰姆（1775—1834），英国散文家

Lamennais，Hugue FélicitéRobert de罗伯特·德·费利西泰·于格·拉蒙纳（1782—1854），法国牧师、哲学家

Landon，Letitia Elizabeth利蒂希娅·伊丽莎白·兰登（1802—1838），英国诗人

Landor，Walter Savage沃尔特·萨维奇·兰多（1775—1864），英国诗人

Leibniz，Gottfried戈特弗里德·莱布尼兹（1646—1716），德国哲学家、数学家

Leonardo da Vinci列奥纳多·达·芬奇（1442—1519），意大利艺术家、发明家

Leopardi，Giacomo贾科莫·莱奥帕尔迪（1798—1837），意大利诗人

Lermontov，Mikhail米哈伊尔·莱蒙托夫（1814—1841），俄国诗人、小说家

Lessing，Gotthold Ephraim戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（1729—1781），德国剧作家、哲学家

Le Sueur，Jean-François让–弗朗索瓦·勒叙厄尔（1760—1837），法国作曲家

Lewis，Matthew马修·刘易斯（1776—1818），英国小说家、剧作家

Liszt，Franz（Ferenc）弗朗茨（费伦茨）·李斯特（1811—1886），匈牙利作曲家、钢琴家

Locke，John约翰·洛克（1632—1704），英国哲学家

Longinus朗吉努斯（公元前3世纪或前1世纪），不知名者的惯用名，《论崇高》的作者

Lovejoy，A.O.阿瑟·奥肯·洛夫乔伊（1873—1962），美国文学理论家

Lowth，Robert罗伯特·洛思（1710—1787），英国主教、语法学家、《圣经》批评家

Loyson，Charles查尔斯·洛森（1791—1820），法国诗人

Lucan（Marcus Annaeus Lucanus）卢坎（马库斯·阿奈乌斯·卢坎努斯）（公元39—65），罗马诗人

Machiavelli，Niccolò尼科洛·马基雅维里（1469—1527），意大利外交官、政治哲学家

Macpherson，James詹姆斯·麦克弗森（1736—1796），苏格兰作家、莪相作品的“译者”

Malfilâtre，Jacques-Charles-Louis Clinchamps de雅克–查尔斯–路易·克兰尚普·德·马尔菲拉特（1733—1767），法国诗人

Manzoni，Alessandro亚历山德罗·曼佐尼（1785—1873），意大利诗人、小说家

Mendelssohn，Felix费利克斯·门德尔松（1809—1847），德国作

曲家

Mérimée，Prosper普罗斯佩·梅里美（1803—1870），法国剧作家、中短篇小说家

Michelangelo米开朗琪罗（1475—1564），意大利画家、雕塑家、建筑师

Mickiewicz，Adam亚当·密茨凯维奇（1798—1855），立陶宛籍波兰诗人

Millevoye，Charles Hubert夏尔·于贝尔·米勒瓦（1782—1816），法国诗人

Milton，John约翰·弥尔顿（1608—1674），英国诗人、评论家

Murger，Henri亨利·米尔热（1822—1861），法国诗人、小说家

Musset，Alfred de阿尔弗雷德·德·缪塞（1810—1857），法国诗人、剧作家

Napoleon Bonaparte拿破仑·波拿巴（1769—1821），法国将军、执政官、皇帝

Nascimento，Francisco Manoel do弗朗西斯科·曼努埃尔·多·纳西门托（1734—1819），葡萄牙诗人

Nerval，Gérard de热拉尔·德·奈瓦尔（1808—1855），法国诗人

Newton，Isaac艾萨克·牛顿（1643—1727），英国物理学家、数学家

Nodier，Charles夏尔·诺迪埃（1780—1844），法国小说家

Novalis诺瓦利斯（1772—1801），德国诗人、小说家

Ossian，son of Fingal莪相，芬戈尔之子（传说中的公元3世纪盖尔吟游诗人）

Ovid（Publius Ovidius Naso）奥维德（普布留斯·奥维第乌斯·纳索）（公元前43—约前17），罗马诗人

Paganini，Niccolò尼科洛·帕格尼尼（1782—1840），意大利小提琴家、作曲家

Parini，Giuseppe朱塞佩·帕里尼（1729—1799），意大利诗人

Pater，Walter沃尔特·佩特（1839—1894），英国散文家、艺术评论家

Paul，Jean（Johann Paul Friedrich Richter）让·保罗（约翰·保罗·弗里德里希·里希特）（1763—1825），德国小说家

Percy，Thomas托马斯·珀西（1729—1811），英国主教、民谣收集者

Petöfi，Sándor裴多菲·山陀尔（1823—1849？），匈牙利诗人

Pindar品达（约前522—前443），希腊诗人

Poe，Edgar Allan埃德加·爱伦·坡（1809—1849），美国诗人、小说家

Pope，Alexander亚历山大·蒲柏（1688—1744），英国诗人

Puccini，Giacomo贾科莫·普契尼（1858—1924），意大利歌剧作曲家

Pushkin，Alexander亚历山大·普希金（1799—1837），俄国诗人、小说家

Raphael拉斐尔（1483—1520），意大利画家

Richardson，Samuel塞缪尔·理查逊（1689—1761），英国小说家

Rimbaud，Arthur亚瑟·兰波（1854—1891），法国诗人

Robespierre，Maximilien马克西米连·罗伯斯庇尔（1758—1794），法国大革命领袖

Robinson，Mary玛丽·鲁滨逊（1757—1800），英国诗人

Rosen，Charles查尔斯·罗森（1927—）[20]，美国钢琴家、音乐学家

Rossini，Gioachino焦阿基诺·罗西尼（1792—1868），意大利歌剧作曲家

Rousseau，Jean-Jacques让–雅克·卢梭（1712—1778），瑞士哲学家、小说家

Runge，Philipp Otto菲利普·奥托·朗格（1777—1820），德国画家

Sainte-Beuve，Charles-Augustin夏尔–奥古斯丁·圣伯夫（1804—

1869），法国评论家、诗人

Sand，George乔治·桑（露西·奥罗尔·杜邦的笔名）（1804—1876），法国小说家

Sappho of Lesbos莱斯沃斯岛上的萨福（约公元前620—约前570），希腊诗人

Schelling，Friedrich Wilhelm Joseph弗里德里希·威廉·约瑟夫·冯·谢林（1775—1854），德国哲学家

Schiller，Johann Christoph Friedrich约翰·克里斯托弗·弗里德里希·席勒（1759—1805），德国诗人、剧作家

Schlegel，August Wilhelm奥古斯都·威廉·施莱格尔（1767—1845），德国文学理论家、译者、诗人

Schlegel，Dorothea多萝西娅·施莱格尔（1764—1839），德国小说家、译者

Schlegel，Karl Wilhelm Friedrich卡尔·威廉·弗里德里希·施莱格尔（1772—1829），德国文学评论家、诗人

Schleiermacher，Friedrich Daniel Ernst弗里德里希·丹尼尔·恩斯特·施莱尔马赫（1768—1834），德国神学家、哲学家

Schubert，Peter Franz彼得·弗朗茨·舒伯特（1797—1828），奥地利作曲家

Schumann，Clara Wieck克拉拉·维克·舒曼（1819—1896），德国钢琴家、作曲家

Schumann，Robert罗伯特·舒曼（1810—1856），德国作曲家、钢琴家、音乐评论家

Scott，Walter沃尔特·司各特（1771—1832），苏格兰诗人、小说家

Second，Jean（Jan Everaerts）让·塞孔（扬·埃费拉茨）（1511—1536），荷兰人文主义者、拉丁语诗人

Shaftesbury，3rd Earl of第三任沙夫茨伯里伯爵（1671—1713），英国哲学家、政治家

Shakespeare，William威廉·莎士比亚（1564—1616），英国剧作家、诗人

Shelley，Mary Wollstonecraft Godwin玛丽·沃斯通克拉夫特·戈德温·雪莱（1797—1851），英国小说家

Shelley，Percy Bysshe珀西·比希·雪莱（1792—1822），英国诗人

Simonides of Ceos喀俄斯岛的西莫尼德斯（约公元前556—前468），希腊诗人

Smart，Christopher克里斯托弗·斯玛特（1722—1771），英国诗人

Smith，Adam亚当·斯密（1723—1790），苏格兰哲学家、政治经济学家

Smith，Charlotte夏洛特·史密斯（1749—1806），英国诗人、小说家

Solomos，Dionysios狄奥尼修斯·索洛莫斯（1798—1857），希腊诗人

Southey，Robert罗伯特·骚塞（1774—1843），英国诗人、散文家、历史学家

Spenser，Edmund埃德蒙·斯宾塞（约1552—1599），英国诗人

Spinoza，Baruch（Benedict）de巴鲁赫（本尼狄克）·德·斯宾诺莎（1632—1677），荷兰/犹太/葡萄牙哲学家

Staël，Anne Louise Germaine de斯塔尔夫人（安妮·路易丝·热尔曼娜·德·斯塔尔）（1766—1817），法裔瑞士小说家、评论家

Tasso，Torquato托尔夸托·塔索（1544—1595），意大利诗人

Tastu，Amable阿马布勒·塔斯蒂（1798—1885），法国诗人

Tchaikovsky，Pyotr Ilyich彼德·伊里奇·柴可夫斯基（1840—1893），俄国作曲家

Tennyson，Alfred，Lord阿尔弗雷德·丁尼生勋爵（1809—1892），英国诗人

Tetens，Johannes Nikolaus约翰内斯·尼古拉斯·提顿斯（1736—1807），德国哲学家、数学家

Thackeray，William Makepeace威廉·梅克比斯·萨克雷（1811—1863），英国作家

Thelwall，John约翰·塞沃尔（1764—1834），英国演说家、政治组织者、诗人

Theocritus塞奥克里托斯（公元前3世纪），希腊诗人

Thomson，James詹姆斯·汤姆森（1700—1748），苏格兰诗人

Tibullus，Albius阿尔比斯·提布卢斯（约公元前54—前19），古罗马诗人

Tieck，Johann Ludwig约翰·路德维希·蒂克（1773—1853），德国诗人、小说家、译者

Turner，J.M.W.约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（1775—1851），英国画家

Verdi，Giuseppe朱塞佩·威尔第（1813—1901），意大利作曲家

Verlaine，Paul保罗·魏尔伦（1844—1906），法国诗人

Vigny，Alfred de阿尔弗雷德·德·维尼（1797—1863），法国诗人、剧作家

Virgil维吉尔（公元前70—前19），罗马诗人

Volta，Alessandro亚历山德罗·伏特（1745—1827），意大利物理学家

Wackenroder，Wilhelm Heinrich威廉·海因里希·瓦肯罗德（1773—1798），德国诗人、散文家

Wagner，Richard理查德·瓦格纳（1813—1883），德国作曲家

Walpole，Horace霍勒斯·沃波尔（1717—1797），英国小说家、艺术史学家

Warton，Thomas，Jr.小托马斯·沃顿（1728—1790），英国诗人、文学史学家

Weber，Max马克斯·韦伯（1864—1920），德国社会学家、社会理论家

Wellek，René雷纳·韦勒克（1903—1995），捷克裔美国文学理论家

Whistler，James McNeill詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（1834—1903），美国画家

Whitman，Walt沃尔特·惠特曼（1819—1892），美国诗人

Williams，Helen Maria海伦·玛丽亚·威廉姆斯（1761/1762—1827），英国诗人

Wittgenstein，Ludwig路德维希·维特根斯坦（1889—1951），奥地利—英国哲学家

Wollstonecraft，Mary玛丽·沃斯通克拉夫特（1759—1797），英国散文家、小说家

Wordsworth，William威廉·华兹华斯（1770—1850），英国诗人

Yeats，William Butler威廉·巴特勒·叶芝（1865—1939），爱尔兰诗人、剧作家

Young，Edward爱德华·杨（1681—1765），英国诗人

Zhukovsky，Vasily瓦西里·茹科夫斯基（1783—1852），俄国诗人

注释

[1]“普式庚”“密克威支”和“裴彖飞”即普希金、密茨凯维奇和裴多菲·山陀尔。

[2]法国浪漫派先驱斯塔尔夫人的《论德国》出版于1810年。

[3]英文原著中，定义是用一句话来表达的，但是，因为英汉两种语言之间的巨大差异，译者将其译为四个汉语句子。——本书注释，除特别说明，均为译注

[4]即最接近完全正确定义的定义。

[5]全诗共九卷。

[6]威廉的昵称。

[7]《沉思集》。

[8]骚塞的第二任妻子。

[9]柯丽娜英文为Corinne，科琳娜英文为Corinna。——编注

[10]斯塔尔夫人小说的主人公是Corinne。

[11]即达·芬奇。——编注

[12]即一氧化二氮。——编注

[13]即斯塔尔夫人。

[14]1914—1918年的第一次世界大战。

[15]希腊酒神的女祭司，转喻狂乱的妇人。

[16]已于2015年去世。——译注

[17]原文如此。应为1829。——编注

[18]即大仲马。

[19]已于2012年去世。——编注

[20]已于2012年去世。——编注